



ANNE-SOPHIE
MUTTER
HERBERT VON
KARAJAN
Die Großen
Violinkonzerte
Great
Violin Concertos





ANNE-SOPHIE MUTTER



DIE GROSSEN VIOLINKONZERTE

Great Violin Concertos
Les Grands Concertos pour Violon
Grandi concerti per violino

Anne-Sophie Mutter
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756–1791)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 3 G-dur KV 216

Concerto for Violin and Orchestra no. 3 in G major, K. 216

Concerto pour Violon et Orchestre n° 3 en sol majeur, K. 216

Concerto per violino e orchestra n. 3 in sol maggiore, K. 216

- | | | |
|-----|---------------------|---------|
| [1] | 1. Allegro | [10'39] |
| [2] | 2. Adagio | [9'48] |
| [3] | 3. Rondeau. Allegro | [6'39] |

*Kadenzen · Cadenzas · Cadences · Cadenze: Sam Franko © G. Schirmer, New York***Konzert für Violine und Orchester Nr. 5 A-dur KV 219**

Concerto for Violin and Orchestra no. 5 in A major, K. 219

Concerto pour Violon et Orchestre n° 5 en la majeur, K. 219

Concerto per violino e orchestra n. 5 in la maggiore, K. 219

- | | | |
|-----|-------------------------------|---------|
| [4] | 1. Allegro aperto | [10'39] |
| [5] | 2. Adagio | [10'54] |
| [6] | 3. Rondeau. Tempo di Menuetto | [9'19] |

Kadenzen: Joseph Joachim, neue Version von Ossip Schnirlin © 1929 Simrock, Berlin

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 61

Concerto for Violin and Orchestra in D major, op. 61

Concerto pour Violon et Orchestre en ré majeur, op. 61

Concerto per violino e orchestra in re maggiore, op. 61

- | | | |
|-----|--------------------------|---------|
| [1] | 1. Allegro ma non troppo | [26'31] |
| [2] | 2. Larghetto | [11'24] |
| [3] | 3. Rondo. Allegro | [10'16] |

*Kadenzen: Fritz Kreisler**Verlag · Publisher · Editions · Edizione: B. Schott's Söhne, Mainz*

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

(1809–1847)

Konzert für Violine und Orchester e-moll op. 64

Concerto for Violin and Orchestra in E minor, op. 64

Concerto pour Violon et Orchestre en mi mineur, op. 64

Concerto per violino e orchestra in mi minore, op. 64

- | | | |
|-----|---|---------|
| [1] | 1. Allegro molto appassionato | [13'55] |
| [2] | 2. Andante | [9'28] |
| [3] | 3. Allegretto non troppo – Allegro molto vivace | [7'05] |

MAX BRUCH

(1838–1920)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-moll op. 26

Concerto for Violin and Orchestra no. 1 in G minor, op. 26

Concerto pour Violon et Orchestre n° 1 en sol mineur, op. 26

Concerto per violino e orchestra n. 1 in sol minore, op. 26

- | | | |
|-----|--|--------|
| [4] | 1. Vorspiel. Allegro moderato – attacca: | [8'35] |
| [5] | 2. Adagio | [9'25] |
| [6] | 3. Finale. Allegro energico – Presto | [7'35] |

COMPACT DISC 4

[40'04]

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 77

Concerto for Violin and Orchestra in D major, op. 77

Concerto pour Violon et Orchestre en ré majeur, op. 77

Concerto per violino e orchestra in re maggiore, op. 77

- | | | |
|-----|---|---------|
| [1] | 1. Allegro non troppo
(Kadenz / Cadenza / Cadence: Joseph Joachim) | [21'56] |
| [2] | 2. Adagio | [9'40] |
| [3] | 3. Allegro giocoso, ma non troppo vivace – Poco più presto | [8'28] |

ANNE-SOPHIE MUTTER, Violine

Berliner Philharmoniker

HERBERT VON KARAJAN

ADD (Mozart, Beethoven) · DDD (Mendelssohn, Bruch, Brahms)

Recordings: Berlin, Philharmonie, 2/1978 (Mozart), 9/1979 (Beethoven),
9/1980 (Mendelssohn, Bruch), 9/1981 (Brahms)

Production: Günther Breest; Dr. Hans Hirsch/Magdalene Padberg

Recording Supervision: Michel Glotz; Cord Garben (Mozart)

Balance Engineer: Günter Hermanns

Editing: Reinhild Schmidt (Mendelssohn, Bruch, Brahms)

© 1978 (Mozart), 1980 (Beethoven), 1981 (Mendelssohn, Bruch),

1982 (Brahms) Polydor International GmbH, Hamburg

All selections previously released

© 1980 Ingo Harden; 1980, 1982 Richard Osborne; 1982 Prof. Dr. Klaus Hinrich Stahmer;

1983 Prof. Dr. Constantin Floros

Cover Photo: Anthony Crickmay © Daily Telegraph, Colour Library

Artist Photos: Susesch Bayat (Anne-Sophie Mutter/Herbert von Karajan)

Anthony Crickmay (Anne-Sophie Mutter)

Wolfgang Amadeus Mozart as Knight of the Golden Spur (1777)

Bologna · Ektachrome: Scala Florenz

Ludwig van Beethoven: Pencil drawing by Klöber (1818), Beethoven-Haus, Bonn

Sammlung H.C. Bodmer

Felix Mendelssohn Bartholdy: Ektachrome G.B. Mathias, Überlingen

Johannes Brahms: Kurt Hofmann Collection, Hamburg

Art Direction: Hartmut Pfeiffer

Printed in West Germany by/Imprimé en RFA par Neef, Wittingen

ANNE-SOPHIE MUTTER

Anne-Sophie Mutter wurde 1963 in Rheinfelden (Baden) geboren. Im Alter von fünf Jahren erhielt sie ihren ersten Violinunterricht bei der Carl-Flesch-Schülerin Erna Honigberger. Aufgrund ihrer »Jahrhundertbegabung« wurde Anne-Sophie Mutter von der allgemeinen Schulpflicht befreit und in den schulischen Fächern privat unterrichtet.

1970 gewann sie den bundesdeutschen Wettbewerb »Jugend musiziert«. Als eine der raren Begabungen, die fertig auf die Welt zu kommen scheinen, setzte sie die Jury so in Erstaunen, daß man ihr den »Ersten Preis mit besonderer Auszeichnung« verlieh – die höchste Wertung, die je vergeben wurde. Außerdem wurde Anne-Sophie Mutter zusammen mit ihrem älteren Bruder Christoph Bundespreisträgerin im Fach »Klavier vierhändig«. 1974 wurde die junge Geigerin erneut Bundessiegerin. Nach dem Tode Erna Honigbergers setzte sie ihre Studien in der Meisterklasse des Konservatoriums Winterthur bei Aida Stucki fort.

1976 bat Herbert von Karajan die 13jährige zum Vorspiel nach Berlin. »Er hatte wenig Zeit und wollte mich in der Bachschen Chaconne unterbrechen«, erinnert sich Anne-Sophie Mutter an diese entscheidende Begegnung. »Aber dann hat er sich das ganze Stück angehört und noch zwei Sätze eines Mozart-Konzerts.«

Herbert von Karajan war so begeistert, daß er Anne-Sophie Mutter zu den Pfingstfestspielen 1977 nach Salzburg

einlud; auch bei den Sommerfestspielen 1977 trat sie in Salzburg als Solistin auf. Bei ihrem Berliner Debüt im Februar 1978 riß sie mit Mozarts G-dur-Konzert KV 216 das Publikum und die Philharmoniker samt ihrem Chefdirigenten zu Beifallsstürmen hin. Wenige Tage später folgten die ersten Schallplattenaufnahmen in der Berliner Philharmonie mit diesem und dem A-dur-Konzert KV 219.

Seit diesem Debüt 1978 feiert »die größte musikalische Frühbegabung seit dem jungen Menuhin« – wie Herbert von Karajan Anne-Sophie Mutter bezeichnete – Triumphe in allen bedeutenden Konzertsälen der Welt. In der New Yorker Carnegie Hall brachte ihr das Publikum Ovationen dar, ebenso wie im Amsterdamer Concertgebouw und in Japan. In Chicago nannte die Kritik die junge deutsche Geigerin nach einem Konzert unter Sir Georg Solti schlicht »eine Sensation«, und die Washington Post hieß sie nach dem Konzert mit dem National Orchestra unter Mstislav Rostropovich »ein Wunder«. Für ihre Schallplattenaufnahmen erhielt sie z.T. wichtige Preisauszeichnungen, wie z.B. den Grand Prix International du Disque für die Mozart-Konzerte KV 216 und 219 und den Record Academy Prize (Tokyo) für die Konzerte von Mendelssohn und Bruch. 1985 wurde ihr als erster der Internationale Lehrstuhl für Violinstudien an der Royal Academy of Music in London zuerkannt, seit 1986 ist sie Ehrenmitglied der Academy.

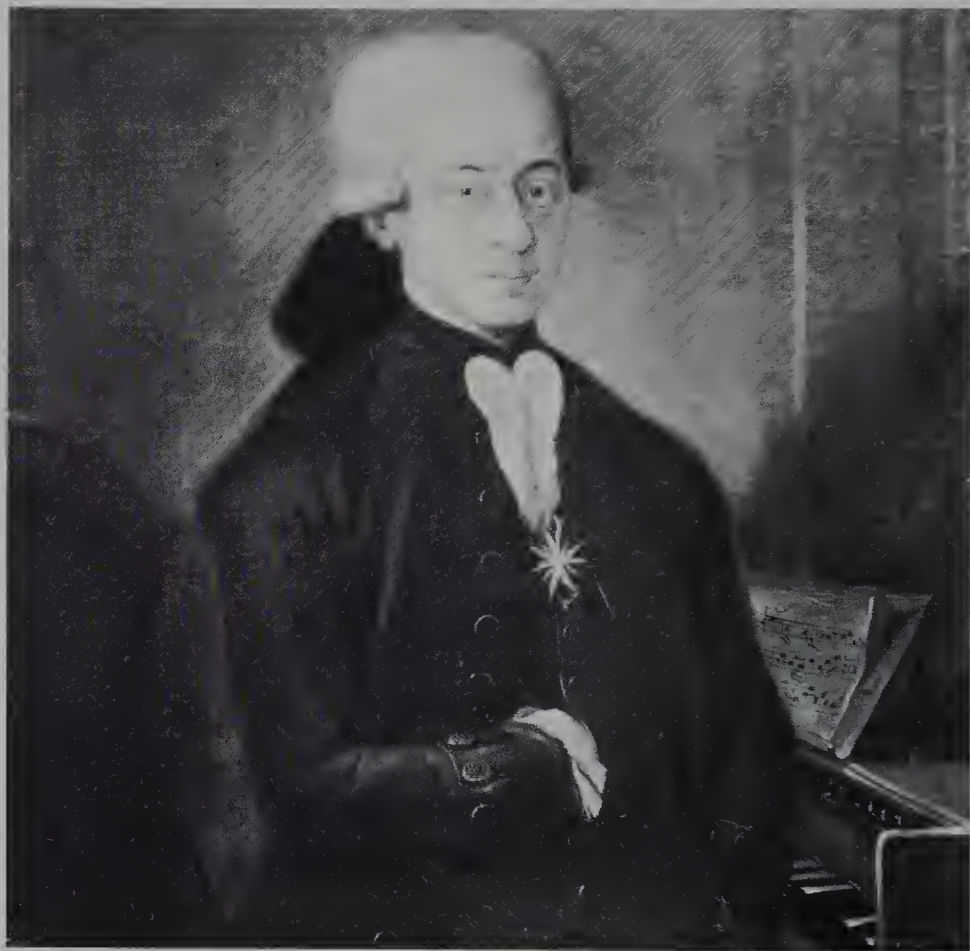
DIE GROSSEN VIOLINKONZERTE

Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzerte Nr. 3 (KV 216) & 5 (KV 219)

Wüßte man nicht, daß Wolfgang Amadeus Mozart ein bedeutender Klaviervirtuose war, so könnte man es aus seinen 23 Klavierkonzerten schließen, die eine überaus wichtige Sparte seines Instrumentalschaffens bilden und an den Interpreten hohe Anforderungen stellen. Mozart war jedoch nicht nur ein gefeierter Pianist, sondern (während seiner Salzburger Zeit) auch ein angesehener Violinvirtuose, der bei verschiedenen Veranstaltungen eigene und fremde Konzerte spielte. Leopold Mozart (einer der berühmtesten Violinpädagogen des 18. Jahrhunderts) hatte es nicht versäumt, seinen universal begabten Sohn auch auf der Geige zu unterweisen. Wolfgang Amadeus hingegen hatte von seinem violinistischen Können keine besonders hohe Meinung. Über seine Erfolge als Geiger machte er sich eher lustig. So schrieb er am 6. Oktober 1777 seinem Vater aus München: »Zu guter Letzt spielte ich die letzte Cassation aus den B von mir. Da schaute alles groß drein. Ich spielte, als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre.« Sein Vater freilich wußte es besser und suchte seine Zweifel zu zerstreuen: »Daß sie bei der Abspielung Deiner letzten Cassation alle groß darein geschauet« – antwortete er am 18. Oktober –, »wundert mich nicht; Du weißt selbst nicht, wie gut Du Violin spielst, wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit und Geist spielen willst, ja, so, als wärest Du der erste Violinspieler in Europa.« Von den sieben Violinkonzerten, die Mozart kompo-

nierte, entstanden fünf im Jahre 1775: das erste (in B-dur KV 207) im April, das zweite (in D-dur KV 211) im Juni, das dritte (in G-dur KV 216) im September, das vierte (in D-dur KV 218) im Oktober, das fünfte schließlich (in A-dur KV 219) im Dezember. Einige Jahre später folgten zwei weitere Werke, deren Überlieferung allerdings Fragen aufwirft: die Konzerte in D-dur KV 271a/271i und in Es-dur KV 268/C14.04.

Wie läßt sich diese »Passion« Mozarts für das Violinkonzert erklären? Man hat viel darüber spekuliert. Es liegt indes auf der Hand, daß er die Konzerte für sich selbst und vielleicht auch für Antonio Brunetti schrieb, einen Italiener, der am fürsterzbischöflichen Hof in Salzburg als Sologeiger angestellt war. Mozart war seit 1770 Konzertmeister bei dem ihm später so verhaßten Erzbischof und in dieser Funktion sozusagen von Amts wegen verpflichtet, bei Hofkonzerten mitzuwirken und sein Instrument – die Geige – nicht zu vernachlässigen. Daß er gerade um die Mitte der 1770er Jahre eifrig das Violinspiel übte, geht übrigens noch aus einem Brief Leopold Mozarts vom 6. Oktober 1777 hervor: »Was mich zu Zeiten betrübt macht« – schreibt er seinem Sohn, der sich in München aufhielt –, »ist, daß ich Dich nicht mehr Clavier noch Violin spielen höre, und so oft ich nach Hause gehe, wandelt mir eine kleine Melancholie zu, dann, wann ich mich unserm Hause nähere, glaube ich immer, ich müsse dich Violin spielen hörn.«



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Zu Mozarts Zeit lehnte sich das österreichische Violinkonzert durchaus an die Sphäre der gehobenen Unterhaltungsmusik an, und Mozarts eigene Violinkonzerte bilden da keine Ausnahme: Unbeschadet ihres hohen Ranges wollen sie ergötzen und vergnügen. Bezeichnenderweise besteht zwischen seinen Violinkonzerten und seinen Serenaden, Divertimenti und Kassationen eine bedeutsame Verwandtschaft: In manchen Serenaden (KV 185/167a, 203/189b und 204/213a) sind regelrechte Violinkonzerte eingebaut. So nimmt es nicht wunder, daß viele Motive und melodische Wendungen, die man aus Mozarts Salzburger Serenaden kennt, in seinen Violinkonzerten wiederkehren; ein ähnlicher »Tonfall« ist oft nicht zu verkennen. Zumal in den Schlußsätzen der Konzerte findet man regelmäßig volkstümliche Elemente – MozarthuldighierdemGeschmackder»Liebhaber«, nicht dem Geschmack der »Kenner«. Nicht die »Gelehrsamkeit« ist sein Anliegen, sondern die Eleganz, die Grazie, die Innigkeit. Trotzdem sind die Konzerte alles andere als anspruchslos. Bezeichnend dafür ist dies: Für das A-dur-Konzert KV 219 komponierte Mozart ein zweites Adagio (KV 261) nach, weil das ursprüngliche dem erwähnten Brunetti doch »zu studiert« vorgekommen war.

Nach Alfred Einstein stellen die fünf Konzerte nur geringe Ansprüche an das, was man Virtuosität nennt, und bleiben in diesem Punkt sogar hinter Mozarts eigenen Divertimenti zurück. Dieser Ansicht wird man kaum beipflichten können. Zwar lassen sich die Konzerte mit denen Paganinis nicht vergleichen, sie erfordern jedoch hohes technisches Können und beweisen somit eindrucksvoll, wie groß Mozarts Fertigkeit auf der Violine war. Man muß freilich zugestehen, daß die Virtuosität bei Mozart stets mit Kantabilität derart gepaart ist, daß Brillantes immer wieder ins Expressive umschlägt; Passagenwerk und spielerische Gedanken verschmelzen oftmals miteinander. Kein Zweifel: In ihrer Anmut, »Unschuld«, Empfindsamkeit und Heiterkeit stehen diese Konzerte innerhalb des zeitgenössischen Repertoires einzig da. Es

lassen sich für sie keine Parallelen finden, auch nicht bei Pietro Nardini und Luigi Boccherini, von denen Mozart wohl profitiert hat.

* * *

Mozarts konzertante Sätze zeichnen sich vor allem durch eine geradezu verschwenderische Fülle an kontrastierenden thematischen Charakteren aus, die auf wunderbare Weise zusammengefügt sind. Das ist auch im Kopfsatz des G-dur-Konzerts KV 216 der Fall. Der Solist begnügt sich nicht mit dem vom Orchester anfangs exponierten thematischen Material, sondern bringt auch viele neue Gedanken. So basiert beispielsweise die Durchführung, die den Mollbereich erschließt, durchweg auf neuen Motiven, die nicht zuletzt Gelegenheit zu dialogischem Spiel zwischen der Solovioline und der Oboe bieten. Das Adagio hat zu überaus lobenden Äußerungen veranlaßt, man muß sagen: zu Recht, denn es gehört zu den schönsten Sätzen des »mittleren« Mozart – ein Notturmo mit gedämpften Streichern (die Oboen sind hier durch Flöten ersetzt) und herrlichen Kantilenen der Solovioline. Carl Philipp Emanuel Bach sprach gern von »zärtlichen« Adagios – dieses ist eines der »zärtlichsten«, die je geschrieben wurden. Das Schlußbrondo, ein Allegro im Dreiachteltakt, läßt in bunter Folge kontrastierende Gedanken Revue passieren. Unter den Couplets fallen besonders zwei in bezug auf Tempo und Taktart auf: ein gavotteähnliches Andante in g-moll, in dem die Streicher *pizzicato* begleiten, und ein volksliedhaftes Allegretto, in dem wir jenen »Straßburger« erblicken können, eine damals sehr beliebte Tanzmelodie, die die Mozarts in ihren Briefen einigemal erwähnen.

Auf den ersten Blick scheint das A-dur-Konzert KV 219 einen ähnlichen Grundriß wie das G-dur-Konzert aufzuweisen und einen ähnlichen Ton anzuschlagen. Bei näherer Betrachtung treten jedoch signifikante Unterschiede zutage: Nicht nur wirkt das A-dur-Konzert infolge der

helleren Kreuztonart strahlender, sondern es mutet auch »italienischer« an als das G-dur-Konzert, dessen Affinität zur deutsch-österreichischen Serenadenmusik ganz unverkennbar ist. Bezeichnenderweise klingt das Kopftema des A-dur-Konzerts mit seinen für Mozart so charakteristischen *forte-piano*-Effekten an einen Typus an, den einst Antonio Vivaldi kreierte. Neu im Kopfsatz dieses Konzerts ist übrigens auch der Eingang des Solisten: Zwischen der Orchester- und der Solistenexposition ist ein kurzes Adagio eingeschoben, in dem sich der Solist gleichsam improvisatorisch vorstellt. Der langsame Satz, ein Adagio in E-dur, erweckt den Eindruck einer überaus kantablen instrumentalen Arie mit allerlei Fiorituren. Das Schlußrondo vereinigt abermals scheinbar Hetero-

genes: Die Physiognomie des Satzes prägen spielerische Gedanken im Tempo di Menuetto; als zentrale Episode erscheint jedoch ein erstaunliches, exotisch gefärbtes a-moll-Allegro im Zweivierteltakt und im Charakter der türkisch-ungarischen Musik – der Kontrast zu dem graziösen Menuett ist der denkbar schärfste. Einige Themen dieses »furiösen« Allegros entlehnte Mozart seiner 1773 entstandenen Ballettmusik zu »Le gelosie di seraglio«. Man sieht: Der Typus der »wilden« orientalischen Musik läßt sich bei Mozart von diesem Ballett über das Violinkonzert und das *Alla Turca* der A-dur-Klaversonate KV 331/300i bis zur »Entführung aus dem Serail« verfolgen.

Constantin Floros

Ludwig van Beethoven: Violinkonzert D-dur op. 61

Musik ist nicht erst heute eine »junge« Kunst. Die Musikgeschichte kennt weit mehr bedeutende Leistungen junger Künstler als etwa Malerei und Dichtung, und bei den Interpreten wurde auch in früheren Jahrhunderten die Konzertszene immer wesentlich durch virtuose Frühgebungen bestimmt.

Dies läßt sich auch an der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Violinkonzerts op. 61 von Beethoven ablesen. Der Komponist schrieb es 1806 für Franz Clement (1780–1842), der seine musikalische Karriere als »größtes Wunderkind nach Mozart« (nach dem Urteil einiger Zeitgenossen) begonnen hatte und damals, 26 Jahre alt, erster Geiger und Konzertmeister im Orchester des Theaters an der Wien war. Beethoven schätzte ihn und seine Fähigkeiten hoch, was sich ebenso in den

freundschaftlich-burschikosen Zeilen auf dem Autograph »par Clemenza pour Clement« (»aus Gnade für Clement«) äußerte wie in der Tatsache, daß er ihm zutraute, das Stück schon zwei Tage nach der endgültigen Fertigstellung in einem Konzert vorzutragen. Der Bericht des Beethoven-Schülers Carl Czerny (1791–1857) über diese Uraufführung vom 23. Dezember 1806 zeigt, wie gerechtfertigt Beethovens Vertrauen war: Clement, der übrigens im Jahr zuvor die erste Aufführung der »Eroica« geleitet hatte, gelang es trotz der unglaublich kurzen Vorbereitungszeit, das neue Konzert »mit größter Wirkung« zu »produzieren«.

Noch wesentlich jünger als Clement, nämlich 17 Jahre, war die Pianistin Julie von Vering, der Beethoven die ein Jahr später entstandene Klavierfassung des Violinkon-

zerts widmete. Und erst 13 Jahre zählte Joseph Joachim (1831–1907), als er am 27. Mai 1844 in einem Londoner Philharmonischen Konzert unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy zum erstenmal Beethovens Violinkonzert spielte. Das Datum ist für die Geschichte von Opus 61 von einiger Bedeutung, denn die Aufführung war eine Art zweiter Premiere für das Werk: Nach jahrzehntelanger Nichtbeachtung durch die Geiger wurde es nun innerhalb kurzer Zeit als Gipfelwerk der Violinkonzert-Literatur anerkannt und gehört seither zum Standardrepertoire aller großen Interpreten.

Beides, die anfängliche Vernachlässigung ebenso wie die spätere Einstufung als »Konzert aller Konzerte«, ist verständlich: Die musikalische Entwicklung des frühen 19. Jahrhunderts stand im Zeichen einer rapiden Entfaltung der virtuellen Spieltechnik, und in den damals entstandenen Konzerten läßt sich die Reaktion auf diese Strömung an der zunehmenden Führungsrolle des Soloparts ablesen. Beethoven dagegen folgte in seinem D-dur-Konzert dem mozartischen Ideal eines Dialogs zwischen Solo und Orchester, und es ging ihm weniger um die Ausbreitung virtuosen Spielwerks in konventionellem Rahmen als

vielmehr um die Erweiterung dieses Rahmens. Dafür sprechen unter anderem der eher lyrische als effektivvoll auftrumpfende Charakter des ausgedehnten Kopfsatzes und der Beginn des Werkes mit Pauken und Holzbläsern – also ohne Streicher.

Gerade diese Eigenarten des Konzerts, seine von allen vordergründigen Zeitströmungen freie Anlage, trugen dann seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenso zu einer positiven Bewertung bei wie die »überzeitliche«, konzentrierte thematische Behandlung der Sätze (zum Beispiel zieht sich das pochende Eröffnungsmotiv in den Pauken als eine Art Kernthema durch den ersten Satz). Und schließlich: Seit 1806 sind zwar viele Violinkonzerte entstanden, die einen wirkungsvolleren und virtuoserem Solopart besitzen, doch es gibt kaum ein Werk ähnlichen kompositorischen Gehalts, das wegen der »offenen«, exponierten Lage seines Soloparts so schonungslos auch die geringste Unebenheit der Darstellung aufdeckt – Beethovens Violinkonzert bedeutet immer noch eine der größten künstlerischen Herausforderungen für jeden Geiger.

Ingo Harden

Felix Mendelssohn Bartholdy: Violinkonzert e-moll op. 64

Spricht man von den hervorragenden Violinkonzerten in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts, so meint man vor allem vier Werke: die Violinkonzerte von Ludwig van Beethoven (1806), Felix Mendelssohn Bartholdy (1844), Max Bruch (1866) und Johannes Brahms (1878). Sie bilden in mancher Hinsicht zwei Paare: Während die Konzerte von Beethoven und Brahms als besonders »an-

spruchsvoll« gelten, erfreuen sich die Konzerte von Mendelssohn und von Bruch sowohl beim Publikum als auch unter Geigern enormer Beliebtheit. Vieles trägt zu ihrer Popularität bei: die Prägnanz und Eingängigkeit ihrer Themen, eine glückliche Mischung von Kantabilität und Virtuosität, von Expressivität und Brillanz, von Simplizität und Raffinement, darüber hinaus die Subtilität der

»Stimmungen« bei Mendelssohn und eine Neigung zum Pathos und zur Grandezza bei Bruch.

Beim ersten Hören von Mendelssohns Violinkonzert wird man wohl nicht wenig über die Frische der Erfindung staunen. Man merkt es diesem Werk nicht an, daß es den Komponisten viel Mühe gekostet hat. Erst wenn man sich in die Skizzen vertieft, erkennt man, wieviel Mendelssohn geändert und gefeilt hat: Mehrere Themen hatten ursprünglich eine etwas unbeholfene, konventionellere Gestalt. Den Plan zur Komposition faßte Mendelssohn schon 1838. Im Sommer dieses Jahres schrieb er an seinen Freund, den Leipziger Virtuosen Ferdinand David: »Ich möchte Dir wohl auch ein Violinkonzert machen für nächsten Winter, eins in e-moll steckt mir im Kopfe, dessen Anfang mir keine Ruhe läßt.« David bedrängte ihn: »Ich verspreche Dir es so einzuüben, daß sich die Engel im Himmel freuen sollen.« Doch erst im Spätsommer 1844 wurde die Partitur fertig. Die Leipziger Uraufführung am 13. März 1845 wurde zu einem Erfolg. Den Violinpart spielte David, und er war es auch, der Mendelssohn in technischen Fragen beraten hatte. Nach der Aufführung trat Robert Schumann an David mit der Bemerkung heran: »Siehst Du, lieber David, das ist so ein Konzert, wie Du immer komponieren wolltest.«

Von Mendelssohn wird oft behauptet, er sei ein Klassizist gewesen. Mag diese Rubrizierung für einige seiner Werke gerechtfertigt erscheinen, für das Violinkonzert trifft sie sicherlich nicht zu. Es ist in allem ein Werk echter Romantik: originell bis ins letzte Detail – und zukunftsweisend. Neuartig ist zum Beispiel, daß Mendelssohn auf die herkömmliche Orchesterexposition verzichtet und das Konzert mit dem Solisten beginnen läßt.

Gleichfalls neuartig ist die Stellung der Kadenz, die der Komponist selbst ausgeschrieben hat: Während sie im traditionellen Konzert vor der Coda plazierte ist, schlägt sie hier eine Brücke von der Durchführung zur Reprise. »Romantisch« mutet im Kopfsatz der Kontrast zwischen dem liedhaften, aber leidenschaftlichen ersten Thema (*appassionato*) und dem versonnenen Seitenthema (*tranquillo*) an. Die Dynamik des Satzes ergibt sich aus dem Gegensatz zwischen diesen beiden Themen, aber auch aus der Aufeinanderfolge rezitativer, dramatisch wirkender und brillanter Partien, die zwischen den Themen vermitteln. Der zweite Satz, ein dreiteilig angelegtes Andante, ist ein typisches »Lied ohne Worte« und zugleich ein Musterbeispiel für Mendelssohns Lyrismus. Ein kurzer Zwischensatz (*Allegretto non troppo*) leitet zum Finale über. Diesem geben vor allem kapriziöse und pittoreske Züge das Gepräge: Der Ton, den Mendelssohn hier anschlägt, erinnert an seine Musik zu Shakespeares »Sommernachts Traum«. Verständlich, daß man angesichts dieses Satzes, dessen Leichtigkeit ihresgleichen sucht, von »Elfenromantik« gesprochen hat.

Die Originalität und die Romantik dieses Violinkonzerts sind unbestreitbar, und trotzdem verweisen seine Formschönheit, seine Eleganz und seine Transparenz auf Mozart. Nicht umsonst bezeichnete Schumann Mendelssohn als den Mozart des 19. Jahrhunderts, als den »hellsten Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt«. Mendelssohn war in Schumanns Auffassung der »erste Musiker der Gegenwart«, ein Mensch, zu dem man hinaufblickt »wie zu einem Gebirge«.

Constantin Floros

Max Bruch: Violinkonzert Nr. 1 g-moll op. 26

Nichts hat die Entwicklung der deutschen Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidender bestimmt als der Gegensatz zwischen den Akademikern und den Neudeutschen. Die Akademiker kämpften für die Bewahrung der Tradition, orientierten sich an klassizistischen Mustern, pflegten die überkommenen Formen und Gattungen und hatten eine auffällige Vorliebe für antike Stoffe. Die Neudeutschen um Franz Liszt und Richard Wagner schworen dagegen auf den Fortschritt und suchten die Grenzen der Musik zu erweitern: Die Zukunft der Tonkunst sahen sie eigentlich nur in dem Musikdrama und in der symphonischen Programmmusik.

Max Bruch zählt zu den namhaftesten Vertretern des Akademismus. Nach langen Wanderjahren wurde er 1891 zum Professor für Komposition an der Berliner Akademie der Künste ernannt, damals eine Hochburg der Konservativen. Von Johannes Brahms hochgeschätzt, führte er die Tradition Mendelssohns fort und war ein entschiedener Gegner der Neudeutschen. Er komponierte zahlreiche Opern, Oratorien, Kantaten, Chöre, Lieder, viel Kammermusik und drei Violinkonzerte.

Mit vielen anderen Komponisten teilt Bruch ein hartes Los: Zu Lebzeiten war er erfolgreich und sehr angesehen – heute ist er fast vergessen, und von seinem umfangreichen Schaffen lebt eigentlich nur das vorliegende erste Violinkonzert in g-moll op. 26 weiter. 1866 für Joseph Joachim geschrieben und diesem freundschaftlich zugeeignet, ist es ein Werk von großer Klangs Schönheit. Deren Geheimnis liegt in der Spannkraft der Themen, im Reichtum der Harmonik, im gediegenen satztechnischen

Können und in Bruchs Sinn für großartige Steigerungen. Schon der erste Satz (Bruch nennt ihn »Vorspiel«) fesselt durch gleichsam rhapsodische Freiheit der Gestaltung, durch interessante Dialoge zwischen Orchester und Solopart und durch stark kontrastierende Gedanken. Nach Paukenwirbel und elegischen Rufen der Holzbläser setzt der Solist mit einer pathetischen Kadenz ein. Das sehr trotzige, eigentliche erste Thema entfaltet sich über einem ostinat pochenden Motiv der Bässe. Dazu bildet das zweite Thema den lyrischen Gegenpol. Eindrucksvoll ist die Kunst, mit der Bruch alle Register der Solovioline von der Tiefe bis zur Höhe ausnutzt, weitbogige Kontrapunktische Gegenstimmen erfindet, die Gedanken zu variieren versteht und Rezitatives in Brillantes übergehen läßt. Übrigens ist dieses Vorspiel nach Art der Bogenform gebaut: Der Schluß greift auf den Anfang zurück – die elegischen Rufe der Holzbläser und die pathetische Kadenz des Solisten kehren in bedeutsamer Steigerung wieder. Eine Überleitung führt dann *attacca* zum zweiten Satz.

Das Adagio ist zweifelsohne einer der schönsten langsamen Sätze der gesamten Violinkonzert-Literatur. Es zeichnet sich ebenso durch Kantabilität wie durch Tiefe der Empfindung aus. Zwei weitgeschwungene, kantilenartige Hauptgedanken alternieren mit einem schlichten Seitenthema und erscheinen in wechselnder Beleuchtung. Der mit bemerkenswerter Freiheit gebaute Satz hebt leise an, entwickelt sich in mehreren Steigerungszügen, erreicht dann einen großartigen Höhepunkt und schließt *morendo*.

Das Finale stellt eine Herausforderung für jeden Geiger



JOHANNES BRAHMS

dar. Virtuosität ist allerdings hier nicht Selbstzweck: Bruch Musik ist nirgends oberflächlich. Das Finale über- rascht – wie schon die vorangegangenen Sätze – durch seinen Reichtum an Ausdruckscharakteren. Die Palette der Vortragsbezeichnungen reicht vom *con fuoco* bis zum *grazioso*, *espressivo* und *appassionato*. Dementspre- chend sind die drei Themen (sie folgen rondohaft aufein- ander) ganz individuell profiliert: Das rhythmisch prä- gnante erste Thema gibt sich ungemein schwungvoll, das

zweite Thema hat einen Zug ins Grandiose, während das dritte Thema lyrisch gestimmt ist. Durch seine häufige Wiederkehr gibt freilich das schwungvolle erste Thema dem strettaartig schließenden Satz das Gepräge. Bruch wird – wie erwähnt – zu den Akademikern ge- rechnet. Ein so ausdrucksstarkes und phantasievolles Werk wie das erste Violinkonzert »akademisch« zu nen- nen, wäre indessen ganz unangemessen.

Constantin Floros

Johannes Brahms: Violinkonzert D-dur op. 77

Dem Violinkonzert von Johannes Brahms wird immer wieder nachgesagt, es sei Beethovens Violinkonzert ver- pflichtet. Nicht allein hinsichtlich der Tonart, auch im Gesamtbild und in den Details der Formgebung bis hin zu spieltechnischen Figuren gebe es viele Übereinstimmun- gen. Das ist zweifellos richtig – auch das Etikett des Klas- sizismus, das man diesem Werk daraufhin angeheftet hat, ist nicht unangebracht –, und doch wird im Aufspüren al- ler Konvergenzen und aller leichtfertig sich daran an- knüpfenden Kritik zumeist übersehen, wie eigenständig das Werk des in Wien seßhaft gewordenen norddeut- schen Romantikers ist. Die Nuancen, in denen sich das 1878 ausgearbeitete Werk von seinem Vorbild unter- scheidet, lassen erkennen, daß Brahms in der Tradition des romantischen Violinkonzerts neue Maßstäbe gesetzt hat. Beiden Komponisten geht es darum, den Solisten in ein motivisch-thematisches Geschehen von symphoni- schen Ausmaßen einzubeziehen. Hier wie dort liegen entscheidende Phasen der sonatenhaften Entwicklung im Orchester, wobei dem Solisten die problematische Auf-

gabe zufällt, häufiger das Orchestergeschehen nur be- gleitend zu umspielen. Beethoven wie auch Brahms ha- ben es abgelehnt, sich dem Modegeschmack zu beugen: Ihre Konzerte sind keine brillanten Paradestücke, bei de- nen formale Armut oft durch den Glamour gewagter Fin- gerakrobatik kaschiert werden muß. Vielmehr nehmen sie ihren gestalterischen Impetus aus der Gegenüberstel- lung eines hochdifferenzierten Klangkörpers und dessen Möglichkeiten zur thematischen Durchführungsarbeit mit einem Melodieinstrument.

Die Art jedoch, wie Brahms diese Aufgabe – bei aller Ähnlichkeit mit Beethovens Formkonzept – löst, läßt er- kennen, daß er, aus der zeitlichen Distanz zu seinem Vor- bild, das Problem klarer zu erkennen vermochte. Sein in früher Jugend entstandenes erstes Solokonzert für Kla- vier op. 15, das bezeichnenderweise ursprünglich eine Symphonie werden sollte, ist in dieser Beziehung weitaus unkonventioneller und, wenn man so will, romantischer: Hier dominiert der Solist. Aus dem etwa 20 Jahre wäh- renden Ringen um die endgültige Gestalt der Ersten

Symphonie op. 68 ging Brahms als Meister der orchestral angelegten Sonatenform hervor. In dem dann vergleichsweise rasch komponierten Violinkonzert zieht Brahms die Synthese aus beiden Typen und gibt im Vergleich zu Beethoven dem Solisten weitaus mehr Gelegenheit zur Führung. Dieser kantablen Stimme merkt man allerdings kaum etwas von dem hohen Maß an dialektisch-prozeßhafter Strenge im Motivischen an. Ob die heitere Stimmung, die über dem ganzen Werk liegt, der Tatsache zu verdanken ist, daß Brahms dieses Werk seinem langjährigen, vertrauten Freund Joseph Joachim sozusagen »in die Finger schrieb«, wobei er ihn in fast penetranter Manier immer wieder um seine Meinung in geigentechnischen

Fragen bat – »damit mir gleich die ungeschickten Figuren verboten werden« –, oder ob die Heiterkeit seines Kärntner Feriendomizils und die reichen Erlebnisse einer ausgedehnten Italienreise ihn beflügelten, läßt sich nicht entscheiden. Das Konzert zeigt den zumeist als spröde und verschlossen eingeschätzten Komponisten von seiner gelösten, heiteren Seite. Oberösterreichisches, Ungarisches, Melancholie und übersprudelnde Vitalität stehen hier auf engstem Raum nebeneinander und lassen das Ausmaß der bei Brahms stets anzutreffenden strengen Arbeit an Struktur und Form vergessen.

Klaus Hinrich Stahmer

ANNE-SOPHIE MUTTER

Anne-Sophie Mutter was born in Rheinfelden, West Germany in 1963. She received her first violin lessons at the age of five from Erna Honigberger, a pupil of Carl Flesch. Exempted from attending school because of her exceptional talent, she studied academic subjects with a private tutor.

In 1970 she won the West German competition "Jugend musiziert". The jury was so amazed by her remarkable gifts – she is one of those rare talents who seem to emerge already fully equipped – that she was given a First Prize with Special Distinction, the highest award that had ever been made in the competition. With her elder brother Christoph she also carried off a prize in the piano duet section. In 1974 she won the competition as a violinist for the second time. When Erna Honigberger died, Anne-Sophie Mutter continued her studies in the master classes of Aida Stucki at the Winterthur Conservatory.

In 1976 Herbert von Karajan asked Anne-Sophie, then 13, to play to him in Berlin. Recalling this decisive encounter, she says: "He didn't have much time and only intended to hear part of the Bach Chaconne. But in fact he listened to the whole piece, and two movements of a Mozart concerto as well."

Karajan was so enthusiastic that he invited her to play at the Salzburg Whitsun Festival in 1977; in the same year she also made a solo appearance at the Summer Festival. At her Berlin début in February 1978, her performance of Mozart's G major Concerto K. 216 was tumultuously applauded by audience, orchestra and Karajan alike. A few days later she made her first recordings, of the same G major Concerto together with the A major K. 219, in the Berlin Philharmonie (Philharmonic Hall). Since that début in 1978, the "most outstanding musical prodigy since the young Menuhin" (as Karajan once de-

scribed her) has enjoyed tremendous success in major concert halls all over the world, receiving ovations at Carnegie Hall in New York, the Amsterdam Concertgebouw and in Japan. After a concert conducted by Sir Georg Solti the Chicago press dubbed her simply “a sensation”, and the *Washington Post*, referring to her concert with the National Symphony Orchestra under Mstislav Rostropovich, called her “a miracle”. In the last decade she

has won several important prizes for her recordings, including a Grand Prix International du Disque for the Mozart Violin Concertos K. 216 and 219, and the Record Academy Prize (Tokyo) for the Mendelssohn and Bruch concertos. In 1985 she was appointed first holder of the International Chair of Violin Studies at the Royal Academy of Music in London, and became an Honorary Fellow of the Academy the following year.

GREAT VIOLIN CONCERTOS

Wolfgang Amadeus Mozart: Violin Concertos nos. 3 (K. 216) & 5 (K. 219)

If we did not know Mozart was an outstanding virtuoso pianist, we could deduce it from the evidence of his 23 piano concertos, which form an extremely important part of his instrumental output, and make high demands on the interpretative artist. Mozart was not, however, merely a celebrated keyboard player but also (during his years at Salzburg) a violinist of repute, who on many occasions played concertos by himself and other composers. Leopold Mozart, one of the most renowned violin teachers of the 18th century, had not failed to instruct his universally gifted son in violin playing. Nevertheless, Wolfgang did not take his ability as a violinist very seriously – indeed, he made fun of his successes in this field. For example, on 6 October 1777 he wrote to his father from Munich: “To round it off I played my last Cassation in B flat. Everyone stared wide-eyed. I played as though I were the greatest violinist in all Europe.” His father had a better appreciation of Wolfgang’s ability as a violinist, and tried to increase his son’s self-confidence: “That they all stared

wide-eyed when your last Cassation was played”, he replied on 18 October, “does not surprise me; you yourself do not realize how well you play the violin when you do yourself justice and play with poise, feeling and spirit – indeed, as though you were the foremost violinist in Europe.”

Of the seven violin concertos which Mozart composed, no fewer than five were written in 1775: the first (in B flat major, K. 207) in April, the second (in D major, K. 211) in June, the third (in G major, K. 216) in September, the fourth (in D major, K. 218) in October, and finally the fifth (in A major, K. 219) in December. A few years later two further concertos followed, those in D major, K. 271a/271i, and in E flat major, K. 268/C14.04, which remain problematic in the form in which they have come down to us.

How can we account for the intense interest which Mozart showed in the violin concerto? There has been much speculation on this point. It is, however, fairly certain

that he wrote the concertos for himself and possibly also for Antonio Brunetti, an Italian who was employed as solo violinist at the court of the Prince-Archbishop of Salzburg. Since 1770 Mozart had been leader of the orchestra maintained by the archbishop, whom he came to hate so bitterly; in this capacity it was his duty to take part in court concerts, and not to neglect his instrument, the violin. That he was in the habit of practising the violin diligently during the mid-1770s is evident from a letter written by Leopold Mozart on 6 October 1777: "What sometimes saddens me", he wrote to his son, who was then at Munich, "is that I no longer hear you playing the piano or violin; and whenever I am walking home I experience a touch of melancholy as I approach our house, always believing I will hear you playing the violin."

In Mozart's time the Austrian violin concerto belonged entirely to the sphere of superior entertainment music, and Mozart's violin concertos are no exceptions in this respect; high though their artistic quality is, they were composed with the intention of entertaining and giving pleasure. Significantly enough, there is a clear relationship between Mozart's violin concertos and his serenades, divertimentos and cassations; some of the serenades (K. 185/167a, 203/189b and 204/213a) contain what are virtually violin concertos. It is, therefore, not surprising that many motives and turns of melody familiar from Mozart's Salzburg serenades also figure in his violin concertos; a similar musical ethos is often unmistakable. In the last movements of the concertos especially, popular elements come to the fore — Mozart was writing here to please the ordinary music-lover rather than the connoisseur. He was intent on displaying not learning but elegance, grace, and inner feeling. Nevertheless, these concertos are by no means undemanding. This is shown by the fact that Mozart composed an alternative Adagio (K. 261) for the A major Concerto K. 219 because Brunetti considered the original slow movement to be "too studied".

According to Alfred Einstein, the five concertos demand

little virtuosity in performance — less, in fact, than is required in some of Mozart's divertimentos. This view is, however, difficult to accept. Certainly the concertos cannot be compared in terms of violin technique with those of Paganini, but they demand a high level of ability and demonstrate impressively the extent of Mozart's own facility as a violinist. In Mozart the virtuosity is always coupled with a cantabile line so that brilliance constantly takes on expressive qualities, passage-work often being blended with the unfolding of melodic ideas. There is no doubt that in their grace, innocence, sensitivity and serenity these concertos are unique in the contemporary repertoire. No parallels to them are to be found, not even among the works of Pietro Nardini and Luigi Boccherini, although their example was probably valuable to Mozart.

* * *

Mozart's concerto movements are distinguished above all by a prodigal abundance of contrasting ideas, each with its clearly defined character, which are brought together with wonderful skill. This is certainly the case in the opening movement of the G major Concerto K. 216. Here the soloist is not content to take over the thematic material which has been presented initially by the orchestra, but introduces many new ideas. Thus, for example, the development section, which carries the music into minor keys, is based entirely on fresh motives that also permit dialogue between the solo violin and oboe. The Adagio is justly celebrated as one of the most beautiful movements of "middle period" Mozart — a *notturmo* with muted strings (the oboes are here replaced by flutes) and magnificent cantilena melodies for the solo violin. Carl Philipp Emanuel Bach often spoke of "tender" Adagios — this is one of the "tenderest" ever written. In the final Rondo, an Allegro in $\frac{3}{8}$ time, a colourful succession of contrasting ideas pass by in review. Two of the sections stand out particularly for their tempo and rhythmic character: a gavotte-like Andante in G minor, in which the accompany-

ing strings play *pizzicato*, and an Allegretto in folksong style which gives a glimpse of the “Strassburger”, a dance tune very popular at the time, which the Mozarts mentioned on several occasions in letters.

At first glance the A major Concerto K. 219 appears to be similar in outline and character to K. 216. Closer examination, however, brings significant differences to light: not only is the A major Concerto more radiant on account of its brighter tonality, but it also sounds more “Italian” than the G major Concerto, whose affinity with German-Austrian serenades is unmistakable. The opening theme of the A major Concerto, with its *forte-piano* effects so characteristic of Mozart, is of a type created by Antonio Vivaldi. Another innovation in the first movement of this concerto is the manner in which the soloist makes his entrance: between the exposition of the theme by the orchestra and later by the soloist there occurs a brief Adagio in which the soloist introduces himself, apparently extem-

porizing. The slow movement, an Adagio in E major, produces the effect of a wholly cantabile instrumental aria with a wealth of decoration. The concluding Rondo again brings together apparently heterogeneous elements: the principal section is wholly in keeping with its character as a Minuet, but the central episode is an astonishing, exotically coloured A minor Allegro in $2/4$ time and with the character of Turkish-Hungarian music – the contrast between this and the graceful Minuet could hardly be more striking. Mozart took themes for this “furious” Allegro from his ballet music to *Le gelosie disraglio* written in 1773. This kind of “wild” oriental music can be followed in Mozart from that ballet by way of the present Violin Concerto and the Rondo “Alla Turca” in the A major Piano Sonata K. 331/300i, to the opera *Die Entführung aus dem Serail*.

Constantin Floros
(Translation: John Coombs)

Ludwig van Beethoven: Violin Concerto in D major, op. 61

Beethoven’s greatly gifted contemporary, the poet Coleridge, was once moved to compare wisdom to the evening star, “serenely brilliant”. It is an intuition which, re-deployed as a critical touchstone, declares Beethoven’s Violin Concerto to be the wisest of works; for serenity and brilliance are certainly among its leading characteristics. The old adage, that tall oaks from little acorns grow, can also be applied to this majestic work. The drum’s five-note *introit* reveals once more Beethoven’s genius for raising mere pulse to the status of finely etched rhythmic

motif. And it does more besides. The Violin Concerto is, in its central aspect, a superb musical discourse in which brain and heart, the pulse of the mind and the pulse of being, are felt to be ineluctably one. Romantic art of the period, with its yearning for transcendence (what Goethe, revitalizing the old myth, called “the Fall Upwards”, “der Fall nach oben”), was fond, too, of an imaginative trajectory which takes us from settled and intimate surroundings, across ever broadening landscapes, until our gaze is on the heavens themselves. We find such a motion

in Coleridge's "Eolian Harp" quoted above, in the great op. 110 Piano Sonata, and in much else besides. Such is its special privilege, the solo violin walks on the heights more or less from the first, like Yeats's personification of love which "paced upon the mountains overheard/And hid his face amid a crowd of stars". Yet beneath the soloist's first charged utterance there is the recurrent drum beat, the pulse of the earth below.

Like Mozart in a number of his most brilliant and beautiful piano concertos, Beethoven renders the wide diversity of his thematic material viable by casting it into a series of long, beautifully sustained, beautifully weighted soliloquies. The ensuing discourse makes great demands on a player's technical and intuitive gifts. Here is tension and release, the regular pulse of heart and mind, spun into the finest musical weave: sometimes rendered as full-throated song, sometimes no more than a shake, a high-lying trill, the mind, as it were, "trembling into thought" (Coleridge's phrase again), as basses and cellos brood and shift below.

In the years during which the Violin Concerto was conceived and written (we know little about its actual composition) Beethoven, increasingly deaf, turned in on himself (the opening of the Fourth Symphony is the perfect emblem of such brooding), preoccupied with the relationships between different qualities of experience, and thus with the whole question of musical transition, and with

the mystery of the interplay of stillness and motion. The problem of the transition from Scherzo to Finale in the Fifth Symphony is solved by the writing of the Fourth Symphony, bright sister of the Violin Concerto whose interplay of stillness and motion and lyricism forges an unbreakable bond with the earlier work.

Philosophy, Eastern and Western, increasingly preoccupied Beethoven. Significantly, the slow movement of the Violin Concerto is one of "sublime inaction", a movement, as Tovey avers, whose very point is that it cannot end, a timeless flow of consciousness. (In this it resembles the Andante cantabile of the "Archduke" Trio which also sports a quizzical dance finale which alternately delights and teases the ear.) In the slow movement the discourse, which is of the rarest kind, derives from figures already glimpsed in the long first movement: lattice-like arpeggio figures now rendered chaste and still.

The Concerto, rather neglected in Beethoven's lifetime, was decisively revived in 1844 by the prodigiously gifted Joseph Joachim, then just 13 years old. In the 1920s, chastened by a brilliant teacher who made him master Mozart first, the young Menuhin gave the world a comparably famous interpretation. Against such a background, the recording by Anne-Sophie Mutter is musically welcome, historically apt.

Richard Osborne

Felix Mendelssohn: Violin Concerto in E minor, op. 64

Any discussion of the outstanding violin concertos of the 19th-century German repertoire inevitably centres upon four works: the violin concertos by Ludwig van Beethoven (1806), Felix Mendelssohn (1844), Max Bruch (1866) and Johannes Brahms (1878). In many respects these works fall into two pairs: while the concertos of Beethoven and Brahms are considered particularly “demanding”, those of Mendelssohn and Bruch enjoy enormous popularity both with audiences and among violinists. Many factors contribute to this popularity: the potency and accessibility of their themes, a happy blend of cantabile melody and virtuosity, of expressiveness and brilliance, of simplicity and refinement, as well as the subtlety of the atmospheric moods created by Mendelssohn, and Bruch’s inclination towards pathos and grandeur.

On first hearing Mendelssohn’s Violin Concerto one may well be more than a little astonished at the freshness of its invention. There is nothing in this work to reveal the fact that its composition was the result of long and painstaking labour. Careful study of the sketches shows how much Mendelssohn altered and polished his ideas; several of the themes were originally rather awkward and conventional in character. Mendelssohn conceived this work as early as 1838. During the summer of that year he wrote to his friend, the Leipzig violin virtuoso Ferdinand David: “I should also like to write you a violin concerto for next winter; I have in mind one in E minor, whose opening gives me no peace.” David encouraged him: “I promise you I will practise it so thoroughly that the angels in heaven will be delighted.” It was not until the late summer of

1844, however, that the score was ready. The world première, given at Leipzig on 13 March 1845, was a success. David, who had advised Mendelssohn concerning technical problems, played the solo part. After the performance Robert Schumann remarked to the violinist: “My dear David, this is a concerto such as you always wanted to compose.”

It is often said that Mendelssohn was a classicist, but while this description may be appropriate in connection with certain of his works, it is surely not applicable where the Violin Concerto is concerned. This is in every respect a work of the most quintessential Romanticism, original down to the last detail, and pointing towards the future. One innovation, for example, is the way in which Mendelssohn dispenses with the traditional orchestral exposition of the themes, allowing the soloist to open the concerto. Equally novel is the placing of the first-movement cadenza, written by the composer himself: while in a traditional concerto the cadenza occurs before the coda, here it forms a bridge from the development to the recapitulation. One “Romantic” element in this movement is the contrast between the songlike but impassioned first theme (*appassionato*) and the meditative second theme (*tranquillo*). This movement owes its driving force to the contrast between these two themes, and to its succession of recitative-like, dramatic and brilliant sections which mediate between the themes. The second movement, a ternary Andante, is a typical “song without words”, and a perfect example of Mendelssohn’s lyricism. A brief interlude (*Allegretto non troppo*) leads into the Finale. This is marked above all by its capricious and picturesque fea-



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

tures; the atmosphere which Mendelssohn creates here is reminiscent of that of his music to Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*. It is understandable that this movement, with its incomparable lightness of touch, has given rise to the expression "elfin Romanticism". The originality and the Romanticism of this Violin Concerto are indisputable; nevertheless its formal perfection, elegance and transparency point to Mozart. Schumann

aptly described Mendelssohn as the Mozart of the 19th century, the "most shining musician, who has the clearest perception of the contradictions of the age, and is the first to reconcile them". Mendelssohn was, in Schumann's view, the "foremost musician of the present day", a man to whom one looked up "as if to a mountain".

Constantin Floros
(Translation: John Coombs)

Max Bruch: Violin Concerto no. 1 in G minor, op. 26

Nothing had a more profound effect on the development of German music during the second half of the 19th century than the contrast between the academics and what was known as the "New German School". The academics fought to preserve traditional values, followed classical examples, made use of existing forms and genres, and had a distinct preference for subjects drawn from the world of antiquity. On the other hand the "New Germans" led by Liszt and Wagner were sworn to the cause of progress, striving to extend the bounds of music; they saw the future of their art as existing almost exclusively in the spheres of music drama and symphonic programme music.

Max Bruch was one of the foremost representatives of academicism at that time. After many years spent as a conductor in various German cities and in Liverpool, in 1891 he was appointed professor of composition at the Berlin Academy of Arts, which was then a stronghold of conservatism. Highly regarded by Brahms, he continued in the tradition of Mendelssohn and was a determined opponent of the "New Germans". He composed numerous

operas, oratorios, cantatas, choral pieces and *Lieder*, a considerable amount of chamber music, and three violin concertos.

Bruch has shared the fate of many other composers: during his lifetime he was successful and highly respected, but today he is almost forgotten; of all his many works, only this First Violin Concerto in G minor, op. 26, can really be said to have maintained a place in the repertoire. Written in 1866 for Joseph Joachim, to whom Bruch dedicated it as a token of friendship, this is a work of great tonal beauty. Its distinction lies in the tension inherent in its themes, its harmonic richness, the compositional skill which it reveals, and Bruch's ability to create splendid climaxes. The first movement (which Bruch called a "Prelude") fascinates by reason of the rhapsodic freedom of its construction, its interesting dialogue between orchestra and soloist, and its strongly contrasting ideas. After a timpani roll and elegiac woodwind calls, the solo violin enters with a pathos-laden cadenza. The very forthright first subject is presented above a pulsating ostinato motif in the bass. The second theme provides its lyrical counter-

part. Bruch displayed impressive mastery in his fashioning of the solo violin part, which exploits the entire compass of the instrument, and in creating expansive counter-melodies, varying his ideas, and leading from recitative-like passages into brilliant ones. This Prelude is in the form of an arch; the end is similar to the beginning, the elegiac woodwind figures and the soloist's affecting cadenza returning in intensified form. A bridge passage leads *attacca* to the second movement.

The Adagio is undoubtedly one of the most beautiful of all violin concerto slow movements, distinguished equally by its wealth of cantabile melody and by the depth of feeling which underlies it. Two broad, lyrical main themes alternate with a simple subsidiary theme, and are illuminated in various ways. This movement, which is constructed with remarkable freedom, begins quietly, undergoes a steady process of intensification, attains a splendid climax, then dies away softly, *morendo*.

The Finale is a challenge to every violinist. The virtuosity

is not, however, an end in itself; Bruch's music here is never superficial. The Finale — like the preceding movements — contains a surprising wealth of contrasting moods: the expression marks range from *con fuoco* to *grazioso*, *espressivo* and *appassionato*. The three themes (which follow one another in the manner of a rondo) are wholly individual: the rhythmic first theme is marked by immense verve, the second theme has an air of grandeur about it, and the third theme is lyrical. It is the vigorous first theme, however, whose frequent reappearances characterize this movement, which concludes with an exciting *stretto*.

As has already been mentioned, Bruch is considered an academic composer. To describe so powerfully expressive and imaginative a work as the First Violin Concerto as “academic” would, however, be very wide of the mark.

Constantin Floros

(Translation: John Coombs)

Johannes Brahms: Violin Concerto in D major, op. 77

Brahms worked on his Violin Concerto during the summer of 1878 in the Austrian village of Pörtlach — the village where, in the previous year, he had completed the deeply lyrical Second Symphony and where, in 1879, he was to write the slighter but no less beautiful G major Violin Sonata.

Evolved out of the violin styles of Bach (whose Chaconne from the D minor Partita Brahms had arranged for the piano left hand in 1877), Viotti and Beethoven, the Concerto had undergone a lengthy period of gestation. As with the D minor Piano Concerto of twenty years earlier,

Brahms had been much exercised by the problem of reconciling virtuoso instrumental writing with articulate symphonic utterance. Once again Joseph Joachim was on hand to advise — with, on this occasion, that added authority which derived from Joachim's own self-evident mastery of the violin. (Composers of violin concertos often need particular advice; one thinks of Elgar and W. H. Reed, Walton and Jascha Heifetz.) The result is a work in which fierce technical challenges — difficult leaps and challenging double-stops including a notorious passage in tenths — are used sparingly and expressively to strictly

musical ends. The orchestral part, meanwhile, is richly, responsively shaped. Where the Beethoven Concerto requires of the conductor a scrupulous care for rhythm and tuning (the quiet drum-led start), the Brahms Concerto is, in Yehudi Menuhin's phrase, "soft clay to be moulded in performance", needing "a conductor and orchestra of great talent to do it justice".

Concentration is the keynote of the work's exposition. The "first" subject is a typically fibrous Brahmsian growth. First a dark-robed eight-bar phrase, then an eloquent oboe continuation and finally a striding *forte*. One subject, yet, for the purposes of development, effectively three. The second subject is similarly rich in melodic shapes, suspended chords, and figurations (in the violas): elements which a terse dotted *marcato* finally marshals into order. The soloist's entry, fiery and wide-ranging, is a cadenza-like, minor-key commentary on the work's opening theme. (At the start of the development Brahms, with fine panache, gives this entry to full orchestra.) The violin's arpeggios burn, as Tovey observed, with a flame-like brilliance, but with an ever purer light until the music modulates with an unearthly magic into the tonic major and the soloist is launched into a lovely lyric re-working of the introductory material – blending and extending the musical elements until at bar 206 an entirely new theme, a dancing, coaxing melody, is conjured out of the tentative

stirrings of the Concerto's second subject group. It is an idea which later appears, newly lit, in F sharp major, one of those bold shifts of key – like the swing into C major at the start of the development or the noble B flat major preface to the cadenza – which gives this great movement its dignity and expressive power.

The slow movement is launched by a celebrated oboe solo (F major against the bassoons' initial suggestion of a gloomy, unbucolic D minor) which the violin memorably – intimately, reticently, passionately, conversationally – meditates upon. The narrow compass of the movement's one real climax (bars 90 to 98) may seem slight (Brahms's own joking epithet), but like the masterly halting end to the finale it is a passage which perfectly accommodates public avowal and private longing.

Like most of Brahms's gypsy music, the finale is self-evidently delightful. The exposition is a superb essay in the varying tensions of the dance, the music by turns fiery and relaxed. Typically ingenious is the return of the opening theme at bar 93, the music, distant in F sharp minor, suddenly toppling easily and unexpectedly back into the home key only to find itself, barely launched, broken asunder as the soloist mines new melodic riches from the dancing elements. As so often with Brahms, this is a score which we can ponder with never-diminishing delight.

Richard Osborne

ANNE-SOPHIE MUTTER

Anne-Sophie Mutter est née en 1963 à Rheinfelden (dans le Pays de Bade). A l'âge de cinq ans, elle prit ses premières leçons de violon avec Erna Honigberger, élève de Carl Flesch. Reconnue comme talent du siècle, elle fut dispensée de l'obligation scolaire et fit ses études avec des professeurs particuliers.

En 1970 elle a obtenu le prix du concours fédéral «La Jeunesse Musicale». Elle fit preuve d'un talent si extraordinaire et à ce point inné que le jury frappé par sa personnalité lui donna le «Premier Prix avec mention excellente» — mention qui jamais encore n'avait été accordée. En outre, elle remporta avec son frère aîné Christoph le Prix Fédéral du «piano à quatre mains». En 1974, on attribua derechef à la jeune violoniste le Premier Prix Fédéral. Elle poursuivit ses études, après le décès d'Erna Honigberger, dans la classe de maîtrise du conservatoire de Winterthur chez Aida Stucki.

En 1976, Herbert von Karajan invita à Berlin Anne-Sophie Mutter, âgée alors de 13 ans, pour une audition. «Il avait peu de temps et voulu m'interrompre au cours de la Chaconne de Bach» dit Anne-Sophie Mutter en repensant à cette rencontre décisive, «mais il écouta tout le morceau et me pria de lui jouer encore deux mouvements d'un concerto de Mozart.»

L'enthousiasme de Herbert von Karajan fut si grand qu'il invita Anne-Sophie Mutter au festival de la Pentecôte de Salzbourg en 1977. En été 1977 elle s'y reproduisit en tant que soliste. Lors de ses débuts à Berlin en février 1978 son

concerto de Mozart K. 216 en sol majeur fit fureur. Le public ainsi que l'Orchestre Philharmonique et son chef l'applaudirent avec enthousiasme. Quelques jours plus tard, eurent lieu les premiers enregistrements de ce concerto ainsi que du K. 219 en la majeur à la Philharmonie de Berlin.

Depuis ces débuts en 1978, «le plus grand talent précoce depuis le jeune Menuhin» — selon les termes élogieux de Herbert von Karajan — célèbre un triomphe l'un après l'autre dans toutes les grandes salles de concerts du monde entier. Au Carnegie Hall de New York, au Concertgebouw d'Amsterdam, de même qu'au Japon, le public lui fit ses ovations. A la suite d'un concert à Chicago sous la direction de Sir Georg Solti, la critique qualifia la jeune violoniste allemande, tout simplement, de «sensation». Le Washington Post déclara, lorsqu'elle jouait avec le National Orchestra, sous la direction de Mstislav Rostropovitch, qu'Anne-Sophie Mutter est «un miracle». Au cours des dix dernières années, elle a gagné des prix importants pour ses enregistrements, tels le Grand Prix International du Disque pour les Concertos pour Violon K. 216 et K. 219 de Mozart et le Record Academy Prize (Tokio) pour les concertos de Mendelssohn et Bruch. En 1985, elle a été nommée premier titulaire de la chaire Internationale des Etudes de Violon de l'Académie Royale de Musique de Londres, et en devint Membre Honoraire l'année suivante.

LES GRANDS CONCERTOS POUR VIOLON

Wolfgang Amadeus Mozart: Concertos pour Violon n° 3 (K. 216) & 5 (K. 219)

Si l'on ne savait pas que Wolfgang Amadeus Mozart fut un grand virtuose du clavier, on pourrait le déduire de ses 23 concertos pour piano, qui constituent un domaine extrêmement important de sa production instrumentale et exigent beaucoup des interprètes. Mozart ne fut pourtant pas uniquement un pianiste célèbre, mais aussi (pendant ses années salzbourgeoises) un violoniste virtuose renommé qui jouait en diverses circonstances des concertos de sa propre composition et ceux d'autres musiciens. Léopold Mozart, un des plus célèbres pédagogues du violon du XVIII^e siècle, n'avait pas manqué d'enseigner également le violon à son fils doué dans tous les domaines musicaux. Wolfgang, en revanche, n'avait pas une telle haute opinion de ses talents de violoniste. Quant à ses succès dans ce domaine, il avait plutôt tendance à s'en moquer, comme le montre la lettre qu'il écrivit de Munich à son père le 6 octobre 1777: «Pour terminer, je jouai ma dernière Cassation en si bémol majeur. Tout le monde ouvrit de grands yeux. Je jouai comme si j'étais le plus grand violoniste de toute l'Europe». Son père, sachant assurément mieux à quoi s'en tenir, chercha à dissiper ses doutes: «Qu'ils aient tous ouvert de grands yeux lorsque tu as joué ta dernière Cassation ne m'étonne pas», répondit-il le 18 octobre, «tu ne sais pas toi-même comme tu joues bien du violon, quand tu veux te faire honneur et jouer avec prestance, résolution et esprit, oui, comme si tu étais le premier violoniste d'Europe». Cinq des sept concertos pour violon de Mozart furent

composés 1775: le premier (K. 207, en si bémol majeur) en avril, le second (K. 211, en ré majeur) en juin, le troisième (K. 216, en sol majeur) en septembre, le quatrième (K. 218, en ré majeur) en octobre, le cinquième enfin (K. 219, en la majeur) en décembre. Quelques années plus tard suivirent encore deux autres œuvres, les Concertos en ré majeur, K. 271a/271i et en mi bémol majeur, K. 268/C14.04, dont l'authenticité est toutefois douteuse.

Comment s'explique cette «passion» de Mozart pour le concerto de violon? On a beaucoup spéculé à ce sujet. Il est cependant évident qu'il écrivit les concertos pour lui-même et peut-être aussi pour Antonio Brunetti, un Italien qui était en qualité de violon solo à la cour du prince archevêque de Salzbourg. Mozart fut lui-même à partir de 1770 Konzertmeister au service de l'archevêque qu'il devait tant détester par la suite. Ces fonctions entraînaient, pour ainsi dire d'office, l'obligation de participer aux concerts de la cour et le devoir de ne pas négliger son instrument, le violon. Il ressort d'ailleurs d'une lettre de Léopold Mozart du 6 octobre 1777 que son fils pratiquait justement le violon avec un zèle particulier vers le milieu des années soixante-dix: «ce qui m'attriste parfois» — écrit-il à Wolfgang qui séjourne alors à Munich — «c'est de ne plus t'entendre jouer ni du violon ni du piano et, chaque fois que je rentre, je suis pris d'une légère mélancolie car, en approchant de chez nous, je crois toujours que je vais t'entendre jouer du violon».

A l'époque de Mozart, le concerto de violon autrichien s'inspire entièrement de la musique récréative de style soutenu, et les propres concertos de Mozart ne font pas exception à cette règle: en dépit de leur haute valeur, ils visent à divertir et réjouir. Il est caractéristique qu'il existe entre ses concertos de violon et ses sérénades, divertimenti et cassations une parenté significative. De véritables concertos pour violon se trouvent en effet inclus dans plusieurs sérénades (K. 185/167a, 203/189b et 204/213a). Aussi n'est-il pas étonnant que bien des motifs et des tournures mélodiques, qui nous sont connus par les sérénades salzbourgeoises de Mozart, réapparaissent dans ses concertos de violon, où il est souvent impossible de ne pas percevoir un «ton» semblable. D'autant plus qu'on trouve régulièrement dans les derniers mouvements des concertos des éléments populaires; c'est au goût des «amateurs», pas à celui des «connaisseurs», que Mozart rend ici hommage. Ce qui lui importe, ce n'est pas l'«érudition», mais l'élégance, la grâce, l'intimité. Malgré cela, les concertos sont bien loin d'être dénués de prétentions. Un fait est à cet égard caractéristique: pour le Concerto en la majeur, K. 219, Mozart composa après coup un second Adagio (K. 261) en remplacement du premier, que Brunetti avait jugé «trop étudié».

Selon Alfred Einstein, les cinq concertos font peu appel à ce qu'on nomme la virtuosité et restent même sur ce point en retrait des propres divertimenti de Mozart. On ne saurait guère partager cet avis. Sans pouvoir se mesurer avec ceux de Paganini, les concertos exigent en effet un haut niveau technique prouvant ainsi avec éloquence combien la dextérité violonistique de Mozart était grande. Il faut certes concéder que la virtuosité est toujours chez lui accompagnée de «cantabile», à tel point que le brillant ne cesse jamais de tourner à l'expressivité; passages rapides et idées enjouées sont souvent complètement fondus les uns dans les autres. Il est incontestable que par leur grâce, leur «innocence», leur sensibilité et leur sérénité, ces concertos occupent une position unique dans le répertoire contemporain. On ne leur trouve pas d'équivalents, pas

même chez Pietro Nardini et Luigi Boccherini, de l'exemple desquels Mozart a certainement profité.

* * *

Les mouvements concertants de Mozart se caractérisent avant tout par une franche profusion de caractères thématiques contrastés qui sont réunis de très heureuse façon. C'est entre autre le cas dans le mouvement initial du Concerto en sol majeur, K. 216. Ne se contentant pas du matériel thématique exposé au début par l'orchestre, le soliste apporte aussi de nombreuses idées nouvelles. Ainsi le développement, qui exploite le domaine du mode mineur, est par exemple entièrement basé sur de nouveaux motifs qui offrent notamment l'occasion d'un jeu dialogué entre le violon solo et le hautbois. L'Adagio a donné lieu à des jugements très enthousiastes. A juste titre, doit-on dire, car c'est un des plus beaux mouvements du Mozart «intermédiaire», un Notturmo dans lequel les cordes jouent en sourdine (les flûtes s'y substituent aux hautbois) et qui renferme de magnifiques cantilènes du violon solo. Carl Philipp Emanuel Bach se plaisait à parler de «tendres» adagios; celui-ci est un des «plus tendres» qui aient jamais été écrits. Le Rondo final, un Allegro à trois-huit, passe pêle-mêle en revue des idées contrastées. Deux des couplets sont particulièrement frappants en ce qui concerne leur tempo et leur type de mesure: un Andante en sol mineur, sorte de gavotte, dans lequel les cordes accompagnent en *pizzicato*, et un Allegretto aux accords de chanson populaire dans lequel nous pouvons découvrir cette «strasbourgeoise», air de danse alors fort en vogue, que les Mozart mentionnent plusieurs fois dans leurs lettres.

A première vue, le Concerto en la majeur, K. 219 semble présenter une coupe analogue à celle du Concerto en sol majeur et adopter un ton similaire. A y regarder de plus près, on voit cependant apparaître des différences significatives: non seulement le Concerto en la majeur produit un effet plus radieux de par sa tonalité plus éclatante avec dièses à la clef, mais encore donne-t-il l'impression d'être

«plus italien» que le Concerto en sol majeur, dont les affinités avec la musique de sérénade austro-allemande sont absolument évidentes. Avec ses effets *forte-piano* tellement caractéristiques de Mozart, le premier thème du Concerto en la majeur rappelle – fait révélateur – un type qu'avait créé Antonio Vivaldi. Dans le mouvement initial de ce concerto, l'entrée du soliste constitue d'ailleurs elle aussi une nouveauté: entre l'exposition de l'orchestre et celle du soliste est intercalé un bref Adagio dans lequel le soliste se présente pour ainsi dire de manière improvisée. Le mouvement lent, un Adagio en mi majeur, fait naître l'impression d'une aria instrumentale extrêmement mélodieuse avec toutes sortes de fioritures. Une fois de plus, le Rondo final réunit des éléments apparemment hétérogènes: des idées badines, énoncées dans

un tempo di minueto, déterminent la physionomie du mouvement; comme épisode central apparaît pourtant un étonnant Allegro en la mineur, de coloris exotique, offrant une mesure à deux-quatre et un caractère de musique turco-hongroise – on ne saurait imaginer contraste plus accusé avec le gracieux Menuet. Mozart emprunta quelques-uns des thèmes de ce «furieux» Allegro à sa musique de ballet »Le gelosie di seraglio», écrite en 1773. On voit donc qu'on peut suivre à la trace chez Mozart le type de la «barbare» musique orientale depuis ce ballet, en passant par le concerto de violon et l'*Alla Turca* de la Sonate pour Piano en la majeur, K. 331/300i, jusqu'à «L'Enlèvement au Sérail».

Constantin Floros
(Traduction: Jacques Fournier)

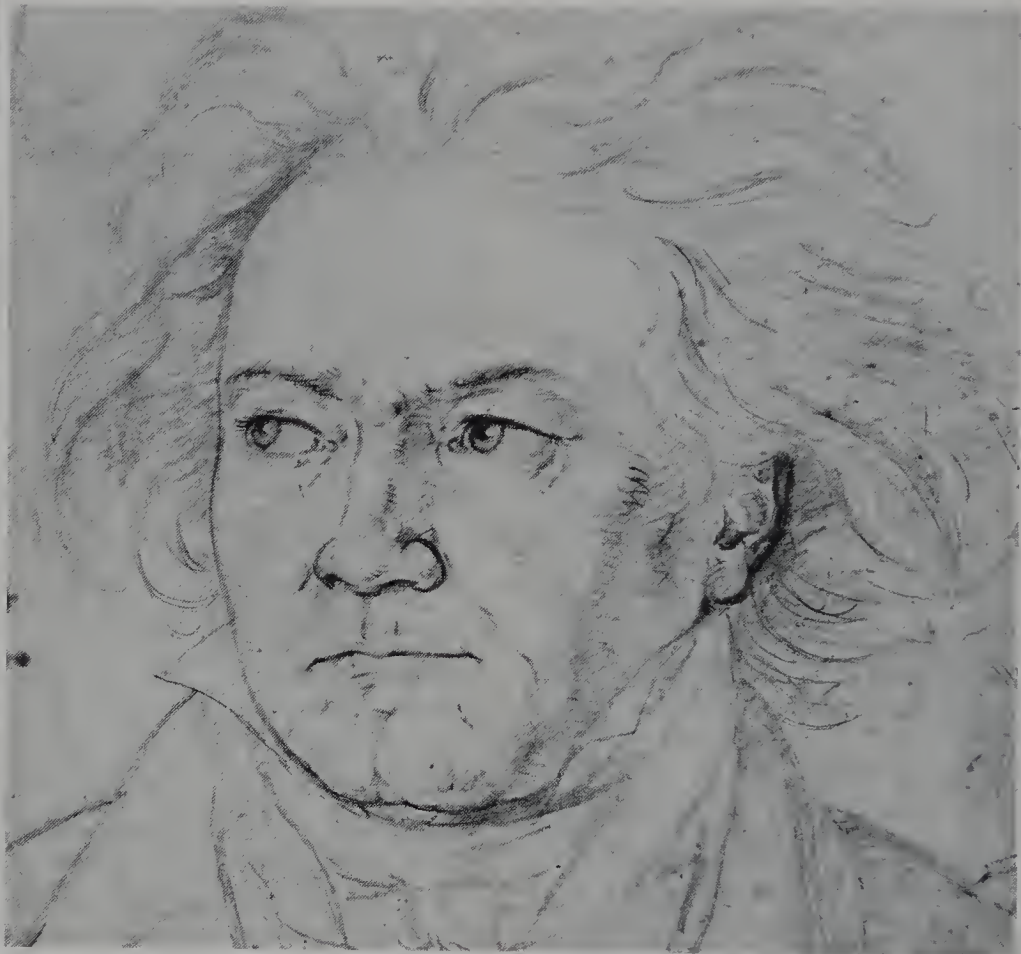
Ludwig van Beethoven: Concerto pour Violon en ré majeur, op. 61

La musique n'est pas seulement aujourd'hui un art «jeune»; l'histoire de la musique connaît beaucoup plus de performances remarquables de jeunes artistes que, par exemple, celle de la peinture ou de la poésie, et même aux siècles précédents la vie musicale fut déterminée, quant aux interprètes, essentiellement par de jeunes prodiges de virtuosité.

L'histoire de la composition et des exécutions du Concerto pour Violon op. 61 de Beethoven en est également une preuve. Le compositeur écrivit ce concerto en 1806 pour Franz Clement (1780–1842) qui avait commencé sa carrière musicale considéré comme «le plus grand enfant prodige après Mozart» (selon l'opinion de quelques-uns de ses contemporains), et qui était, à l'époque, c'est-à-dire à 26 ans, premier violon et Konzertmeister au «Thea-

ter an der Wien». Beethoven l'appréciait hautement, en tant que personne et pour ses capacités, ce qui se manifesta aussi bien dans les lignes amicales et de genre estudiantin portées sur le manuscrit: «par Clemenza pour Clement» (par clémence pour Clement), que dans le fait qu'il le crut capable de jouer l'œuvre en concert deux jours seulement après son achèvement. Le compte-rendu de Carl Czerny (1791–1857), élève de Beethoven, au sujet de la création du 23 décembre 1806, montre combien cette confiance était justifiée de la part de Beethoven: Clement, qui d'ailleurs avait dirigé, l'année précédente, la première exécution de l'«Héroïque», réussit, malgré le temps de préparation incroyablement court, une «production» du nouveau concerto du «plus grand effet».

La pianiste Julie von Vering à laquelle Beethoven dédia



LUDWIG VAN BEETHOVEN

la version pour piano du Concerto pour Violon écrite un an plus tard, était encore beaucoup plus jeune que Clement puisqu'elle n'avait que 17 ans; et lorsque Joseph Joachim (1831–1907) joua pour la première fois le Concerto pour Violon de Beethoven, le 27 mai 1844, lors d'un concert philharmonique à Londres, sous la direction de Felix Mendelssohn Bartholdy, âgé seulement de treize ans. Cette date est d'une certaine importance pour l'histoire de l'opus 61 car cette représentation fut une sorte de seconde première pour l'œuvre: en peu de temps, elle fut reconnue comme œuvre de tout premier plan au sein de la littérature de concertos pour violon, après avoir été négligée par les violonistes des décennies entières, et appartenait depuis lors au répertoire de référence de tous les grands interprètes. La négligence des débuts de même que le titre attribué plus tard de «Concerto par excellence» sont deux positions compréhensibles: le développement musical au début du XIX^e siècle se plaça sous le signe d'un épanouissement rapide de la virtuosité et la réaction à l'égard de ce courant est reconnaissable au rôle de plus en plus dominant de la partie solo dans les concertos écrits à l'époque. Dans son Concerto en ré majeur, Beethoven, par contre, suivit l'idéal mozartien en établissant un dialogue entre instrument solo et orchestre, il lui importa beaucoup moins d'étaler des passages demandant une certaine virtuosité dans le cadre conventionnel,

que d'élargir ce cadre. Ceci est suggéré, entre autres, par le caractère plutôt lyrique qu'emphatique du long premier mouvement et par les premières mesures de l'œuvre, pour timbales et bois — donc sans instruments à cordes.

Ce sont justement ces particularités du concerto, sa conception indépendante de toutes modes superficielles et le travail thématique concentré et «intemporel» des mouvements (par exemple le motif d'ouverture évoquant un martèlement est joué par les timbales et se propage à travers le premier mouvement comme une espèce de thème central), qui entrèrent pour beaucoup dans l'appréciation positive accordée à l'œuvre à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. En définitive: beaucoup de concertos pour violon ont été écrits, certes, depuis 1806, concertos qui renferment une partie solo plus virtuose et plus efficace mais il n'y a probablement pas d'œuvre de valeur musicale équivalente qui, en raison de la position «ouverte» et exposée de sa partie solo, découvre aussi impitoyablement la moindre inégalité de jeu: le Concerto pour Violon de Beethoven représente encore l'un des plus grands défis, sur le plan artistique, pour tout violoniste.

Ingo Harden
(Traduction: Nicole Geeraert)

Felix Mendelssohn Bartholdy: Concerto pour Violon en mi mineur, op. 64

Lorsqu'on parle des concertos pour violon marquants de la musique allemande du XIX^e siècle, on songe avant tout à quatre œuvres: les concertos pour violon de Ludwig van Beethoven (1806), Felix Mendelssohn Bartholdy (1844),

Max Bruch (1866) et Johannes Brahms (1878). A certains égards, ils forment deux paires: alors que les concertos de Beethoven et de Brahms passent pour particulièrement «difficiles», ceux de Mendelssohn et de Bruch jouissent

d'une énorme popularité tant auprès du public que parmi les violonistes. Bien des éléments contribuent à leur valoir cette faveur: la vigueur expressive de leurs thèmes faciles à retenir, une heureuse alliance de «cantabile» et de virtuosité, d'expressivité et d'éclat, de simplicité et de raffinement, ainsi que la subtilité des diverses «atmosphères» chez Mendelssohn et un penchant au pathos et à la «grandezza» chez Bruch.

À la première écoute du Concerto pour Violon de Mendelssohn, on n'est pas peu surpris de la fraîcheur d'invention de cette œuvre qui ne laisse pas entrevoir quel mal elle a coûté à son auteur. C'est seulement lorsqu'on se plonge dans l'étude des esquisses qu'on s'aperçoit combien Mendelssohn a modifié et poli, plusieurs thèmes ayant revêtu à l'origine une forme un rien maladroite, plus conventionnelle. Il conçut dès 1838 le projet de la composition. Au cours de l'été de cette année-là, il écrivit au virtuose leipzigois Ferdinand David, dont il était l'ami: «Je voudrais aussi te faire un concerto pour violon pour l'hiver prochain; j'en ai un en tête, en mi mineur, dont le commencement ne me laisse pas de répit.» David le pressait: «Je te promets de l'étudier de telle sorte que les anges du ciel s'en réjouissent.» La partition ne fut cependant terminée qu'à la fin de l'été 1844. L'œuvre fut créée avec succès à Leipzig le 13 mars 1845. David tenait la partie de violon et c'était également lui qui avait conseillé Mendelssohn en matière de technique violonistique. Après le concert, Robert Schumann adressa à David la remarque suivante: «Vois-tu, cher David, c'est là un concerto comme tu voulais toujours en composer.»

On affirme souvent que Mendelssohn fut un néo-classique. Si cette classification peut paraître justifiée pour quelques-unes de ses œuvres, elle n'est à coup sûr pas applicable au Concerto pour Violon, qui est à tous les égards un produit du plus pur romantisme, original jusque dans les moindres détails et tourné vers l'avenir. La

manière dont Mendelssohn, renonçant à la traditionnelle exposition orchestrale, fait attaquer le concerto par le soliste est inédite. La place de la cadence, que le compositeur lui-même a écrite dans son intégralité est également nouvelle: au lieu de figurer avant la coda, comme dans le concerto traditionnel, elle jette ici un pont entre le développement et la reprise. Dans le mouvement initial, le contraste entre le premier thème, au caractère de lied mais vibrant de ferveur (*appassionato*), et le second thème rêveur (*tranquillo*) produit une impression «romantique». La dynamique du mouvement résulte de l'opposition entre ces deux thèmes, ainsi que de la succession de parties récitatives, brillantes et pleines d'effet dramatique, qui relient les thèmes entre eux. Le second mouvement, un Andante de coupe tripartite, est une «romance sans paroles» typique en même temps qu'un modèle du lyrisme de Mendelssohn. Un bref mouvement intermédiaire (*Allegretto non troppo*) fait passer au finale, auquel des traits capricieux et pittoresques donnent principalement son cachet: le ton que Mendelssohn y adopte rappelle sa musique pour le «Songe d'une Nuit d'Été» de Shakespeare. Il est compréhensible qu'on ait parlé d'«Elfenromantik» («féerie romantique d'elfes») à propos de ce mouvement dont la légèreté n'a point sa pareille.

Tout en possédant une originalité et un romantisme incontestables, ce Concerto pour Violon renvoie à Mozart par sa beauté formelle, son élégance et sa transparence. Ce n'est pas sans raisons que Schumann appelait Mendelssohn le Mozart du XIX^e siècle, voyant en lui le «musicien le plus lucide, qui pénètre le plus clairement les contradictions de l'époque et qui est le premier à les réconcilier». Selon Schumann, Mendelssohn était le «premier musicien du temps présent», un être vers lequel on élève son regard «comme vers une montagne».

Constantin Floros
(Traduction: Jacques Fournier)

Max Bruch:
Concerto pour Violon n° 1 en sol mineur, op. 26

Rien n'a autant déterminé l'évolution de la musique allemande dans la seconde moitié du XIX^e siècle que l'opposition entre représentants de l'académisme et Néo-Allemands. Les premiers luttèrent pour la préservation de la tradition, s'orientaient sur des modèles néo-classiques, cultivaient les formes et les genres hérités et éprouvaient une prédilection frappante pour les sujets antiques. Groupés autour de Franz Liszt et Richard Wagner, les Néo-Allemands plaçaient par contre toute leur confiance dans le progrès et cherchaient à élargir les frontières de la musique: ils ne voyaient, à vrai dire, l'avenir de l'art musical que dans le drame musical et dans la musique symphonique à programme.

Max Bruch est un des plus notables représentants de l'académisme. Après de longues années de voyage, il fut nommé en 1891 professeur de composition à l'Académie des Arts de Berlin, qui était alors un fief des conservateurs. Tenu en haute estime par Johannes Brahms, il poursuivit la tradition de Mendelssohn et fut un adversaire résolu des Néo-Allemands. Il composa un grand nombre d'opéras, d'oratorios, de cantates, de chœurs, de lieder, d'œuvres de musique de chambre et trois concertos pour violon.

Bruch partage avec bien d'autres compositeurs un sort cruel: couronné de succès et hautement considéré de son vivant, il est aujourd'hui presque oublié et le présent Premier Concerto pour Violon en sol mineur, op. 26 est à vrai dire la seule œuvre de son abondante production à s'être maintenue au répertoire. Écrit en 1866 pour Joseph Joachim, à qui il est amicalement dédié, c'est un ouvrage d'une grande beauté sonore dont le secret réside dans l'expansibilité des thèmes, dans la richesse de l'harmonie,

dans la solidité du savoir-faire stylistique et dans l'instinct de Bruch pour les crescendos grandioses. Le premier mouvement (que le compositeur dénomme «Prélude») tient d'emblée l'auditeur sous le charme par la liberté en quelque sorte rhapsodique de la configuration, par d'intéressants dialogues entre orchestre et soliste et par des idées vivement contrastées. Après un roulement de timbales et d'élégiaques appels des bois, le soliste attaque avec une cadence pathétique. Fort récalcitrant, le véritable premier thème se déploie au-dessus d'un motif obstinément martelé des basses. Le second thème constitue par son lyrisme le pôle opposé. L'art avec lequel Bruch exploite du grave à l'aigu tous les registres du violon solo, crée des contre-chants contrapunctiques aux amples courbes, s'entend à varier les idées et laisse des éléments récitatifs se transformer en traits brillants, est plein d'effet. Au demeurant, ce Prélude est construit en forme d'arc: la conclusion revient à l'entrée en matière de l'œuvre, les appels élégiaques des bois et la pathétique cadence du soliste se représentant en un important crescendo. Une transition conduit alors *attacca* au second mouvement.

L'Adagio est sans nul doute un des plus beaux mouvements lents de toute la littérature concertante pour violon. Il se distingue tout autant par ses accents mélodieux que par sa profondeur de sentiment. Deux idées principales, sortes de cantilènes aux lignes hardiment élancées, y alternent avec un second thème et apparaissent sous un éclairage changeant. Construit avec une liberté remarquable, ce mouvement commence en douceur, se développe par plusieurs vagues de gradation pour atteindre ensuite une magnifique apogée et s'éteindre *morendo*.



MAX BRUCH

Le Finale constitue un défi pour tout violoniste. La virtuosité n'est d'ailleurs pas ici une fin en soi, la musique de Bruch n'étant à nul moment superficielle. Comme les mouvements précédents, le dernier surprend par sa richesse en caractères expressifs. L'éventail des indications d'interprétation va de *con fuoco* à *grazioso, espressivo* et *appassionato*. Conformément à cette palette, les trois thèmes (qui se succèdent comme dans un rondo) revêtent un profil tout à fait individuel: le premier, doté de vigueur rythmique, possède infiniment d'élan, le second a une disposition au grandiose tandis que le troisième est d'h-

meur lyrique. C'est à coup sûr l'entraînant premier thème qui, par sa fréquente réapparition, donne son cachet à ce mouvement qui se termine en strette.

Bruch est considéré — on l'a déjà mentionné — comme un représentant de l'académisme. Il serait toutefois entièrement déplacé de qualifier d'«académique» une œuvre aussi expressive et pleine d'imagination que le Premier Concerto pour Violon.

Constantin Floros

(Traduction: Jacques Fournier)

Johannes Brahms: Concerto pour Violon en ré majeur, op. 77

On répète toujours que le Concerto pour Violon de Johannes Brahms est tributaire du Concerto pour Violon de Beethoven, qu'il y a entre les deux œuvres de nombreuses concordances non seulement en ce qui concerne la tonalité, mais aussi dans les détails du modelage et jusque dans les figures purement techniques. Cela est sans aucun doute vrai; l'étiquette de classicisme qu'on a alors collée à cette œuvre n'est pas non plus déplacée — et pourtant, à vouloir détecter toutes les convergences et toutes les critiques inconsidérées qui s'y rattachent, souvent on ne remarque pas combien cette composition de l'artiste romantique, de l'Allemand du Nord qui s'établit à Vienne est originale. Les nuances par lesquelles cette œuvre écrite en 1878 diffère de son modèle révèlent que Brahms a défini de nouveaux critères dans la tradition du concerto pour violon romantique. Pour les deux compositeurs, il importe d'associer le soliste à un processus motivique et thématique de dimensions symphoniques. Ici comme là, des phases décisives du développement propre à la sonate

se situent dans l'orchestre, le soliste se voyant assigné la tâche problématique de ne paraphraser assez souvent le discours orchestral qu'à titre d'accompagnement. Beethoven aussi bien que Brahms ont refusé de se plier au goût du jour: leurs concertos ne sont pas de brillants morceaux de bravoure dans lesquels la pauvreté formelle doit souvent être masquée par l'éclat d'une audacieuse acrobatie digitale. Ils tirent au contraire leur ardeur créatrice de l'opposition d'un orchestre extrêmement différencié et de ses possibilités d'assumer un développement thématique, avec un instrument mélodique.

La manière dont Brahms — en dépit de toute ressemblance avec la conception formelle beethovenienne — résout cette tâche, montre cependant qu'avec le recul qui le séparait de son modèle, il était à même de discerner plus clairement le problème. Son Premier Concerto pour Piano, op. 15, qu'il écrivit encore très jeune et qui devait, intention significative, être à l'origine une symphonie, est vu sous cet angle bien moins conventionnel et, si l'on

veut, plus romantique: ici domine le soliste. De la longue lutte d'une vingtaine d'années livrée en vue d'aboutir à la forme définitive de la Première Symphonie (op. 68), Brahms sortit maître de la forme sonate pourvue d'un revêtement orchestral. Dans le Concerto pour Violon composé ensuite dans des délais relativement brefs, Brahms fait la synthèse des deux types et donne, en comparaison de Beethoven, bien plus d'opportunité au soliste de prendre la conduite. Cette voix mélodieuse ne laisse toutefois pratiquement rien paraître du haut degré de rigueur de procédure dialectique dans le traitement des motifs. L'atmosphère de sérénité qui plane sur l'œuvre entière est elle due au fait que Brahms ait pour ainsi dire «écrit» le concerto «sur mesure» pour Joseph Joachim? Celui-ci était depuis de longues années son ami intime — en ne cessant d'ailleurs, avec une insistance presque impor-

tune, de demander à celui-ci son avis sur des points de technique violonistique «pour que les figures maladroites me soient d'emblée interdites» — ou bien serait-ce l'heureuse tranquillité de sa villégiature en Carinthie et les riches expériences recueillies au cours d'un long voyage en Italie qui aurait donné des ailes au musicien? On ne saurait trancher en la matière. Le concerto montre le compositeur, le plus souvent jugé revêché et renfermé, sous son aspect détendu et enjoué. Accents venus de la Haute-Autriche et de la Hongrie, mélancolie et vitalité débordante se côtoient ici dans l'espace le plus restreint et font oublier l'ampleur du travail rigoureux qui préside toujours chez Brahms à l'élaboration de la structure et de la forme.

Klaus Hinrich Stahmer
(Traduction: Jacques Fournier)

ANNE-SOPHIE MUTTER

Anne-Sophie Mutter è nata nel 1963 a Rheinfelden nel Baden. Cominciò a studiare il violino all'età di cinque anni con Erna Honigberger, che era stata allieva di Carl Fleisch. Per le sue doti straordinarie di "talento del secolo" fu esonerata dall'obbligo di frequentare la scuola (fatto eccezionale in Germania), e le lezioni nelle materie scolastiche le furono così impartite privatamente. Nel 1970 vinse il Concorso della Repubblica Federale di Germania "Jugend musiziert". La giuria rimase stupefatta di questa bambina, uno di quei rari talenti che sembrano esser venuti a questo mondo già compiutamente maturi, e le fu così dato il "primo premio con lode speciale" — la più alta valutazione che sia stata mai conferita. Inoltre Anne-Sophie è stata premiata insieme con il fratello Christoph nel Concorso della Repubblica Federale

di Germania per pianoforte a quattro mani. Nel 1974 vinse poi di nuovo il Concorso per violino. Dopo la morte di Erna Honigberger, Anne-Sophie Mutter proseguì i suoi studi al Conservatorio di Winterthur con Aida Stucki.

Nel 1976 Herbert von Karajan invitò la tredicenne violinista a Berlino per un'audizione. "Karajan aveva poco tempo e mi voleva interrompere nella Ciaccona di Bach" — così Anne-Sophie Mutter ricorda quest'incontro decisivo — "ma poi l'ha sentita tutta e in più anche due movimenti di un Concerto di Mozart."

Herbert von Karajan ne rimase talmente entusiasta che invitò subito Anne-Sophie Mutter al Festival di Pentecoste 1977 di Salisburgo. Qui si esibì come solista anche nel Festival estivo del medesimo anno. Il suo debutto berli-

nese del febbraio 1978 con il Concerto in sol maggiore K. 216 di Mozart fu salutato dal pubblico entusiasta, dai Filarmonici di Berlino e da Karajan con un uragano di applausi. Seguirono alcuni giorni dopo le prime registrazioni discografiche nella Filarmonia di Berlino con due Concerti di Mozart, quello in sol maggiore K. 216 e quello in la maggiore K. 219.

Dopo questo suo debutto del 1978 “il più grande talento precoce che sia apparso nel mondo musicale dai tempi del giovane Menuhin” – l’espressione è di Herbert von Karajan – riscuote successi trionfali in tutte le più importanti sale da concerto del mondo. Nella Carnegie Hall di New York, come nel Concertgebouw di Amsterdam e in Giappone, il pubblico le ha tributato grandi ovazioni. A Chicago, dopo un concerto con Sir Georg Solti, la gio-

vane violinista tedesca è stata definita semplicemente “una sensazione”, e il giornale Washington Post dopo un concerto con la National Orchestra diretta da Mstislav Rostropovich l’ha chiamata “un miracolo”. Negli ultimi dieci anni le sono stati più volte assegnati per le sue interpretazioni discografiche premi particolarmente importanti, tra gli altri il Grand Prix International du Disque e il Record Academy Prize (Tokyo) per i Concerti di Mozart, Mendelssohn e Bruch presentati in questa registrazione. Nel 1985 è stata chiamata a ricoprire (quale prima titolare in assoluto!) la cattedra internazionale di studi violinistici presso la Royal Academy of Music a Londra. Dal 1986 Anne-Sophie Mutter è membro onorario di questa stessa Academy.

GRANDI CONCERTI PER VIOLINO

Wolfgang Amadeus Mozart: Concerti per violino nn. 3 (K. 216) & 5 (K. 219)

Se non si sapesse che Wolfgang Amadeus Mozart è stato un grande virtuoso del pianoforte, ci sarebbero i suoi 23 Concerti per pianoforte e orchestra a testimoniare; questi Concerti, oltre a costituire una parte oltremodo significativa della sua produzione strumentale, richiedono dagli interpreti notevoli capacità. Ma Mozart non è stato soltanto un acclamato pianista; durante gli anni da lui passati a Salisburgo era assai stimato anche come virtuoso del violino. In diverse manifestazioni pubbliche Mozart eseguiva su questo strumento concerti propri o di altri compositori. Leopold Mozart, uno dei più illustri didatti di violino del secolo XVIII, non aveva mancato di insegnarlo al figlio dal talento illimitato. Wolfgang Amadeus non aveva però una grande considerazione delle proprie

capacità violinistiche, anzi si prendeva gioco dei suoi successi come violinista. Il 6 ottobre 1777 scriveva al padre da Monaco: “Alla fine ho suonato la mia ultima Cassazione in si bemolle. Tutti fecero tanto d’occhi. Io suonavo come se fossi il più grande violinista in tutta Europa.” Ma suo padre era in grado di giudicare meglio e cercò di dissipare i suoi dubbi: “Il fatto che tutti abbiano fatto tanto d’occhi quando tu suonavisti la tua ultima Cassazione” – rispose il 18 ottobre – “non mi stupisce; tu stesso non sai come suoni bene il violino, solo che tu voglia farti onore e suonare con contegno, vigore e con anima, sì, proprio come se tu fossi il primo violinista in Europa.”

Dei sette Concerti per violino e orchestra composti da Mozart, ben cinque furono scritti nel 1775: il primo (in si

bemolle maggiore K. 207) in aprile, il secondo (in re maggiore K. 211) in giugno, il terzo (in sol maggiore K. 216) in settembre, il quarto (in re maggiore K. 218) in ottobre, il quinto infine (in la maggiore K. 219) in dicembre. Alcuni anni dopo seguirono altre due composizioni del genere, ma la forma in cui esse sono giunte a noi solleva delle questioni: si tratta dei Concerti in re maggiore K. 271a/271i e in mi bemolle maggiore K. 268/C14.04.

Come si può spiegare questa passione di Mozart per il concerto per violino? Molte sono state le speculazioni a proposito. Intanto è certo che Mozart scrisse i Concerti per sé e forse anche per Antonio Brunetti, un italiano che era a servizio come violino solista presso la corte del principe-arcivescovo di Salisburgo. A partire dal 1770 lo stesso Mozart era primo violino nell'orchestra dell'arcivescovo di Salisburgo, da lui in seguito così detestato. In questa sua funzione Mozart era obbligato d'ufficio a partecipare ai concerti di corte e a non trascurare il suo strumento, il violino. Una lettera scritta il 6 ottobre 1777 da Leopold Mozart al figlio che si trovava a Monaco documenta inoltre il grande impegno con cui Wolfgang intorno al 1775 si dedicava allo studio di questo strumento: "Ciò che in questo periodo mi rende triste è che non ti sento suonare né il pianoforte né il violino, e ogni qualvolta me ne ritorno a casa sono colto da un po' di malinconia; quando poi mi avvicino alla nostra casa mi sembra sempre di sentirti suonare il violino."

Ai tempi di Mozart il concerto per violino coltivato in Austria si muoveva nell'ambito della musica d'intrattenimento di livello superiore, e i Concerti composti da Mozart non costituiscono un'eccezione: pur nelle loro notevoli qualità essi vogliono dilettere e allietare. È significativo che tra i suoi Concerti per violino e le sue Serenate, Divertimenti e Cassazioni vi sia una notevole affinità; in alcune Serenate (K. 185/167a, 203/189b e 204/213a) sono inseriti veri e propri Concerti per violino. Così non c'è da stupirsi se molti motivi e passi melodici delle Serenate scritte da Mozart a Salisburgo ritornano poi nei suoi Concerti; non vi si può non riconoscere spesso un accento si-

mile. Per di più nei finali dei Concerti vi sono regolarmente elementi popolareggianti; in tal modo Mozart rende omaggio al gusto degli "amatori" e non a quello degli "esperti". Non nella "dottrina" risiede il suo interesse, ma nell'eleganza, grazia e profondità. Ciò nonostante i Concerti sono tutt'altro che privi di pretese. È indicativo a riguardo il fatto che per il Concerto in la maggiore K. 219 Mozart compose in seguito un secondo Adagio (K. 261), poiché quello originario era sembrato "troppo studiato" al già menzionato violinista Brunetti.

Secondo Alfred Einstein i cinque Concerti richiederebbero soltanto poco impegno in senso virtuosistico e rimarrebbero a tale riguardo addirittura dietro gli stessi Divertimenti scritti da Mozart. È difficile condividere questa opinione. È vero che i Concerti non possono essere paragonati a quelli di Paganini, essi richiedono però grande abilità tecnica e dimostrano così in modo assai convincente la grande maestria di Mozart al violino. Bisogna poi ammettere che in Mozart il virtuosismo è sempre unito alla cantabilità, sì che l'elemento brillante sfocia sempre di nuovo nell'espressività. Passaggi virtuosistici e idee leggermente scorrevoli si fondono spesso, e non c'è dubbio che nella loro grazia, "innocenza", sensibilità e serenità questi Concerti sono un unicum nel repertorio contemporaneo. Non è possibile trovare delle composizioni che facciano loro riscontro, neanche in Pietro Nardini e Luigi Boccherini, da cui Mozart ha senz'altro tratto profitto.

* * *

I movimenti concertanti di Mozart si distinguono soprattutto per una abbondanza, quasi per una prodigalità di idee tematiche contrastanti, unite tra loro in maniera mirabile. È questo il caso anche del primo movimento del Concerto in sol maggiore K. 216. Il solista non si limita al materiale esposto all'inizio dall'orchestra ma presenta anche molte nuove idee. Così ad esempio lo sviluppo, che

introduce il modo minore, si basa sempre su nuovi motivi che offrono anche possibilità di dialogo tra il violino solista e l'oboe. L'Adagio è stato celebrato in modo lusinghiero, e c'è da dire che ciò è avvenuto a ragione: questo Adagio è infatti uno dei più bei movimenti del Mozart del periodo "centrale"; è un notturno dove gli archi suonano con i sordini (mentre gli oboi sono sostituiti dai flauti) e il violino solista fa udire le sue meravigliose cantilene. Carl Philipp Emanuel Bach parlava volentieri di "teneri" adagi, e questo di Mozart è uno tra i movimenti lenti più "teneri" che mai siano stati composti. Nel Rondò conclusivo, un Allegro in $\frac{3}{8}$, è passata in rassegna tutta una serie di idee contrastanti. Vi sono tra gli altri due couplets che colpiscono in modo particolare per il loro tempo e tipo di battuta; si tratta di un Andante in sol minore simile a una gavotta (dove gli archi accompagnano in *pizzicato*), e ancora di un Allegretto di carattere popolareggiante in cui possiamo riconoscere lo "Strassburger", una melodia balabile allora assai in voga che i Mozart talvolta menzionavano nelle loro lettere.

A prima vista il Concerto in la maggiore K. 219 sembra mostrare una struttura generale e un carattere simili a quelli del Concerto in sol. Ad una considerazione più attenta vengono però alla luce differenze significative: non solo il Concerto in la maggiore dà l'impressione di essere più brillante a causa della sua tonalità, ma ha anche un carattere più "italiano" del Concerto in sol, la cui affinità con la musica tedesca e austriaca delle Serenate è incon-

fondibile. Significativamente il tema principale del Concerto in la, con i suoi effetti di *forte-piano* così caratteristici per Mozart, riecheggia quel tipo di concerto creato in passato da Antonio Vivaldi. Nel movimento iniziale di questo Concerto mozartiano è poi originale l'entrata del solista: tra l'esposizione dell'orchestra e quella del solista è inserito un breve Adagio in cui il violino solista si presenta con una specie d'improvvisazione. Il movimento lento, un Adagio in mi maggiore, sembra un'aria strumentale di grande cantabilità e con ogni specie di fioriture. Il Rondò conclusivo riunisce ancora una volta elementi apparentemente eterogenei: la fisionomia del movimento è definita da idee leggermente scorrevoli in Tempo di Minuetto, ma l'episodio centrale è costituito da un sorprendente Allegro in la minore e in $\frac{2}{4}$ di colorito esotico e nel carattere della musica turca e ungherese. Il contrasto con il grazioso Minuetto è il più forte che si possa immaginare. Alcuni temi di questo energico Allegro sono stati tratti da Mozart dalla musica da balletto da lui composta nel 1773 per "Le gelosie del serraglio". Si può dunque constatare come il tipo della "esotica" musica orientale sia rilevabile in Mozart già a cominciare da questo Balletto, quindi nel Concerto per violino in la maggiore e nel movimento *Alla Turca* della Sonata per pianoforte in la maggiore K. 331/300i, e infine nel "Ratto dal serraglio".

Constantin Floros
(Traduzione: Gabriel Cervone)

Ludwig van Beethoven: Concerto per violino in re maggiore, op. 61

La musica è un'arte giovane, e ciò non soltanto nella nostra epoca. La storia della musica conosce un numero molto maggiore di artisti giovani che non, ad esempio, la

pittura o la poesia, e, per quel che riguarda gli interpreti, anche nei secoli passati il mondo del concertismo fu sempre influenzato in modo determinante da talenti precoci.

Questo fatto è rilevante anche per la storia dell'origine e dell'esecuzione del Concerto per violino op. 61 di Beethoven. Il compositore lo scrisse nel 1806 per Franz Clement (1780–1842) che aveva cominciato la sua carriera musicale come “il più grande bambino prodigio dopo Mozart” (secondo il giudizio di alcuni contemporanei) e che in quel periodo, ormai ventiseienne, era primo violino e maestro concertatore nell'orchestra del “Theater an der Wien”. Beethoven aveva un'alta stima di lui e delle sue capacità, il che è dimostrato sia dalle parole amichevoli e impertinenti scritte sull'autografo (“par Clemenza pour Clement”) che dal fatto che gli permise di suonare la composizione in un concerto solo due giorni dopo il completamento della versione definitiva. Il resoconto che Carl Czerny (1791–1857), allievo di Beethoven, ci ha lasciato di questo prima esecuzione – avvenuta il 23 dicembre 1806 – mostra che Beethoven aveva ragione di avere fiducia. Clement, che tra l'altro aveva diretto l'anno precedente la prima esecuzione dell’“Eroica”, riuscì, nonostante il brevissimo tempo di preparazione, a eseguire il nuovo Concerto riscuotendo “grandissimo successo”.

Ancora più giovane di Clement era la pianista Julie von Vering, che aveva appena diciassette anni quando Beethoven le dedicò la versione per pianoforte del Concerto per violino, terminata un anno dopo. E il violinista Joseph Joachim (1831–1907) aveva solo tredici anni quando, il 27 maggio 1844, suonò per la prima volta il Concerto per violino di Beethoven: l'esecuzione ebbe luogo a Londra, in un Concerto Filarmonico, sotto la direzione di Felix Mendelssohn Bartholdy. Questa data è significativa per la storia del Concerto, perché si trattava per esso di una specie di “nuova prima esecuzione”: dopo essere stato trascurato per decenni dai violinisti, fu ora riconosciuto entro breve tempo come l'apice della letteratura concertistica per violino, e da allora fa parte del repertorio abituale di tutti i grandi interpreti.

Ambedue questi atteggiamenti, la scarsa attenzione di cui

il Concerto fu oggetto in principio come la successiva rivalutazione del pezzo, che fu definito “concerto di tutti i concerti”, sono comprensibili: durante la prima metà dell'Ottocento si assiste, nel campo della prassi esecutiva, a un rapido sviluppo della tecnica virtuosistica, e in seguito a questa tendenza la parte del solista, nei concerti scritti in quell'epoca, assume via via un ruolo dominante. Beethoven viceversa, nel suo Concerto in re maggiore, aderisce all'ideale mozartiano di un dialogo fra solista e orchestra, e quel che gli interessa non è tanto l'esibizione virtuosistica all'interno di una struttura tradizionale, quanto piuttosto l'ampliamento di quella struttura. La prova di ciò sta, tra l'altro, nel carattere dell'esteso movimento di apertura, piuttosto lirico che brillante e assertivo, e nel suo inizio affidato a timpani e legni, cioè senza archi.

Proprio queste caratteristiche del Concerto – cioè il fatto che non fosse stato influenzato da nessuna moda superficiale – contribuirono poi in modo essenziale alla valutazione positiva che fu espressa su di esso a partire dalla seconda metà dell'Ottocento; e un altro elemento a suo favore – al di sopra di ogni corrente stilistica – fu il trattamento tematico concentrato dei movimenti (ad esempio il motivo di apertura, con i suoi rintocchi nei timpani, pervade tutto il movimento iniziale come una specie di nucleo tematico). E infine bisogna aggiungere che, sebbene dal 1806 in poi siano stati composti molti concerti per violino che hanno una parte solistica più brillante e più virtuosistica, non ce n'è tuttavia nessuno di contenuto così elevato nel quale la parte solistica sia così “scoperta”, così esposta da rivelare spietatamente la sia pur minima imperfezione esecutiva. In questo senso il Concerto per violino di Beethoven rimane pur sempre, per ogni violinista, uno dei grandi traguardi da raggiungere.

Ingo Harden

(Traduzione: Silvia Gaddini)

Felix Mendelssohn Bartholdy: Concerto per violino in mi minore, op. 64

Quando si parla dei più grandi concerti per violino ed orchestra dell'Ottocento tedesco, ci si riferisce soprattutto a quattro Concerti: quelli di Ludwig van Beethoven (1806), Felix Mendelssohn Bartholdy (1844), Max Bruch (1866) e Johannes Brahms (1878). Essi costituiscono sotto certi aspetti due coppie: mentre dei Concerti di Beethoven e Brahms sono ben note le grandi difficoltà, quelli di Mendelssohn e Bruch godono invece di enorme favore sia presso il pubblico che presso i violinisti. Molti sono gli elementi che contribuiscono a creare la loro popolarità: la pregnanza e comprensibilità dei loro temi, una felice fusione di cantabilità e virtuosismo, di espressività e brio, di semplicità e raffinatezza, ed inoltre la finezza delle varie situazioni espressive in Mendelssohn e una tendenza al pathos e allo splendore in Bruch.

Ad un primo ascolto del Concerto per violino di Mendelssohn ci si stupirà non poco della sua freschezza d'invenzione. Non ci si accorge che quest'opera è costata molta fatica al compositore. Solo dopo uno studio approfondito degli schizzi ci si potrà rendere conto di quanto Mendelssohn abbia sottoposto il suo Concerto a modifiche e a un lavoro di lima: diversi temi avevano originariamente una configurazione più convenzionale e un po' goffa. Mendelssohn aveva progettato la composizione di questo Concerto già nel 1838. Nell'estate di quell'anno egli scriveva al suo amico di Lipsia, Ferdinand David, grande virtuoso del violino: "Per il prossimo inverno vorrei comporre per te anche un concerto per violino. Mi si è impresso in testa un concerto in mi minore, il cui inizio non mi dà pace." David lo incalzò: "Io ti prometto di studiarlo tanto che gli angeli in cielo ne gioiranno." Ma la partitura fu compiuta solo nella tarda estate del 1844. La prima ese-

cuzione del Concerto ebbe luogo a Lipsia il 13 marzo 1845 e riscosse grande successo. La parte solistica fu interpretata da David, che aveva anche dato a Mendelssohn dei consigli su questioni di ordine tecnico. Dopo l'esecuzione Robert Schumann si avvicinò a David e gli fece quest'osservazione: "Vedi, caro David, ecco un Concerto come tu volevi sempre comporre."

Mendelssohn viene spesso considerato come un classicista. Questa classificazione, se può sembrare giustificata per alcune sue opere, non ha però validità per il Concerto per violino. È tutto sommato un'opera del più schietto romanticismo: originale fino all'ultimo dettaglio e proiettata nel futuro. È per esempio una novità il fatto che Mendelssohn rinunci alla tradizionale esposizione orchestrale e fa iniziare invece il Concerto dal solista. È pure una novità la posizione della cadenza, scritta per intero dallo stesso compositore: mentre nel concerto di tipo tradizionale la cadenza risuona prima della coda, qui essa collega lo sviluppo alla ripresa. Nel primo movimento il contrasto tra il primo tema (*appassionato*), cantabile ma fervoroso, e il trasognato secondo tema (*tranquillo*) ha inflessioni romantiche. La dinamica del movimento è creata dal contrasto tra questi due temi ma anche dalla successione di episodi concepiti come un recitativo, o con carattere drammatico e brillante, che fungono da tramite tra i temi. Il secondo movimento, un Andante in forma tripartita, è una tipica "romanza senza parole" e al tempo stesso un esempio tipico del lirismo mendelssohniano. Un breve episodio di transizione (*Allegretto non troppo*) collega questo movimento al Finale, caratterizzato da motivi capricciosi e pittoreschi; Mendelssohn ha qui accenti che ricordano la sua musica di scena per il "Sogno d'una notte

d'estate" di Shakespeare. Si comprende dunque come a proposito di questo movimento, il cui tono leggero non ha l'equivalente, si sia parlato di "Elfenromantik" (romanticismo magico degli elfi).

L'originalità e il carattere romantico di questo Concerto per violino sono innegabili, ma ciò nonostante la sua bellezza formale, la sua eleganza e trasparenza rimandano a Mozart. Non a caso Schumann definiva Mendelssohn

come il Mozart del secolo XIX, come "il più limpido musicista che sappia scrutare con la maggior lucidità le contraddizioni dell'epoca e il primo che sappia conciliarle". Mendelssohn era nella considerazione di Schumann il "primo musicista del tempo presente", un uomo verso il quale si guarda "come a una montagna".

Constantin Floros

(Traduzione: Gabriel Cervone)

Max Bruch: Concerto per violino n. 1 in sol minore, op. 26

Nessun altro evento ha caratterizzato lo sviluppo della musica tedesca nella seconda metà del secolo XIX in modo più risolutivo di quanto abbia fatto il contrasto tra gli accademici e i neotedeschi. Gli accademici lottavano per la salvaguardia della tradizione, si orientavano a modelli classici, coltivavano le forme e i generi tradizionali e avevano una particolare predilezione per soggetti dell'antichità. I neotedeschi, che si raccoglievano attorno a Franz Liszt e a Richard Wagner, giuravano invece sul progresso e cercavano di allargare i limiti della musica: essi scorgevano il futuro di quest'arte solo nel dramma in musica e, in campo sinfonico, nella musica a programma.

Max Bruch è uno dei più significativi rappresentanti dell'accademismo. Dopo lunghi anni di tirocinio e di peregrinazioni fu nominato nel 1891 professore di composizione all'Accademia delle Arti di Berlino, la quale era allora un baluardo dei conservatori. Assai stimato da Johannes Brahms, egli continuò la tradizione di Mendelssohn e fu un deciso avversario dei neotedeschi. Compose numerose opere, oratori, cantate, pezzi corali, Lieder, molta musica da camera e tre Concerti per violino.

Anche a Bruch, come a molti altri compositori, è toccata una dura sorte: in vita ebbe grande successo e fu assai apprezzato, oggi è quasi dimenticato e della sua vasta produzione è rimasto di fatto soltanto il primo Concerto per violino in sol minore op. 26, che si può ascoltare in questa registrazione. Scritto nel 1866 per l'amico Joseph Joachim e a lui dedicato, è una composizione assai armoniosa. Il suo segreto sta nella tensione che si sprigiona dai temi, nella ricchezza dell'impianto armonico, nella solida perizia compositiva e nello spiccato senso di Bruch per grandiose intensificazioni. Già il primo movimento – Bruch lo denominò "Vorspiel" (Preludio) – affascina per la libertà quasi rapsodica della sua struttura, per gli interessanti dialoghi tra orchestra e solista e per le sue idee in forte contrasto reciproco. Dopo il vibrare dei timpani e i richiami elegiaci dei legni il solista attacca con una patetica cadenza. Il vero e proprio primo tema, di carattere assai deciso, si dispiega su un motivo dei bassi pulsante come un ostinato. Il secondo tema è l'antitesi lirica del primo. Si rimane assai colpiti dall'arte mostrata da Bruch nello sfruttare tutti i registri del violino solista, da quello

basso fino al più acuto, o nel creare in contrappunto voci secondarie d'ampio respiro, e ancora nel variare le idee e nel passare dallo stile recitativo a quello brillante. Del resto, questo Preludio è costruito secondo uno schema formale ad arco: nella conclusione Bruch riprende degli episodi dell'inizio, fa infatti risuonare di nuovo e in una significativa intensificazione i richiami elegiaci dei legni e la patetica cadenza del solista. Dopo un episodio di transizione attacca immediatamente il secondo movimento.

L'Adagio è senza dubbio uno tra i più bei movimenti lenti di tutte le composizioni per violino e orchestra. Si distingue sia per la sua cantabilità che per la sua profondità espressiva. Due idee principali, intensamente vibranti e sul tipo di cantilene, si alternano con un semplice tema secondario e appaiono sotto una luce sempre diversa. Questo movimento, costruito con notevole libertà, inizia in *piano*, si sviluppa intensificandosi in varie sezioni, raggiunge quindi un grandioso punto culminante per concludersi infine *morendo*.

Il Finale costituisce una sfida per ogni violinista. Il virtuo-

sismo però non è qui fine a se stesso, la musica di Bruch non è mai superficiale. Il Finale sorprende — come già i movimenti precedenti — per la sua ricchezza di situazioni espressive. La gamma delle indicazioni interpretative va dal *con fuoco* fino al *grazioso*, *espressivo* e *appassionato*. Così i tre temi del Finale (che si succedono l'un l'altro come in un rondò) hanno un profilo tutto individuale: il primo tema ha un ritmo pregnante e grandissimo slancio, il secondo ha tratti di grandiosità, mentre il terzo tema ha carattere lirico. Per il suo frequente ripetersi è però l'animato primo tema a dare la propria impronta al movimento, che si conclude come in una stretta.

Come già ricordato, Bruch viene annoverato tra gli accademici. Ma denominare "accademica" una composizione di così intensa espressività e così ricca di fantasia come il suo primo Concerto per violino, sarebbe però assolutamente fuori luogo.

Constantin Floros

(Traduzione: Gabriel Cervone)

Johannes Brahms: Concerto per violino in re maggiore, op. 77

Si sente ripetere di continuo che il Concerto per violino e orchestra di Johannes Brahms, composto nel 1878, si rifà decisamente a quello di Beethoven. Tale appunto viene fatto sulla base delle numerose concordanze tra i due Concerti, non solo riguardo alla tonalità, ma ancora riguardo al loro aspetto generale e ai loro dettagli compositivi, ed infine ai passaggi più propriamente virtuosistici. Ciò è senza dubbio esatto, come del resto non è inappropriata l'etichetta di "classicistico" che si affigge di conse-

guenza a questo Concerto. Eppure, mentre si scoprono tutte le convergenze e si rinvergono così tanti facili motivi di critica, non si considera per lo più nella dovuta misura quanto sia grande l'autonomia di questa composizione di Brahms, il romantico della Germania settentrionale che si era stabilito a Vienna. Nelle sfumature che differenziano questo Concerto dal suo modello, si può constatare come Brahms abbia posto una nuova misura nella tradizione del concerto violinistico romantico. Sia per

Brahms che per Beethoven si tratta di inserire il solista in un discorso motivico-tematico di dimensioni sinfoniche. Sia nell'uno che nell'altro sono affidati all'orchestra frasi decisive dello sviluppo sonatistico, in cui al solista tocca assai spesso il compito problematico di affiancare il discorso orchestrale solo con figurazioni d'accompagnamento. Brahms e Beethoven si sono rifiutati di piegarsi al gusto allora di moda, i loro Concerti infatti non sono dei pezzi di bravura in cui la povertà formale si debba celare dietro la seduzione di audaci acrobazie tecniche. Essi traggono piuttosto il loro impulso costruttivo dal confronto tra uno strumento melodico e una compagine sonora estremamente differenziata, con tutte le sue possibilità di realizzare un linguaggio tematicamente elaborato.

Ma il modo con cui Brahms assolve questo compito, pur nell'analoga con il concetto formale beethoveniano, fa capire che egli, per l'intervallo di tempo che lo separa dal suo modello, era in grado di individuare il problema con maggiore chiarezza. Il Concerto per pianoforte e orchestra op. 15, che fu composto da Brahms nella sua prima giovinezza e che significativamente avrebbe dovuto configurarsi in origine come una sinfonia, è sotto tale aspetto assai meno convenzionale e, se si vuole, decisamente più romantico: qui domina il solista. Dall'impegno quasi ventennale nell'elaborazione della forma definitiva della sua Prima Sinfonia op. 68, Brahms derivò la sua maestria nel realizzare la forma-sonata per un orga-

nico orchestrale. Nel Concerto per violino, che a paragone fu composto in tempo brevi, Brahms compie la sintesi tra i due tipi di composizione e, rispetto a Beethoven, dà al solista maggiori occasioni di conduzione musicale. In questa voce cantabile tuttavia ci si accorge appena dell'alto grado di rigore dialettico-evolutivo che contraddistingue l'elaborazione motivica. Non è possibile giudicare se in questa composizione Brahms sia stato animato dalla bellezza e serenità del suo luogo di vacanze in Carinzia e dalle ricche esperienze di un lungo viaggio in Italia; oppure se l'atmosfera serena che si espande su tutto il Concerto non si debba al fatto che egli l'abbia "scritto per le dita" di Joseph Joachim, cui era legato da una lunga e profonda amicizia. (Durante la composizione del Concerto, Brahms chiese ripetutamente ed in maniera insistente il parere di Joachim su questioni di tecnica violinistica, "perché mi fossero subito proibite le figurazioni maldestre".) Il Concerto mostra Brahms, per lo più considerato come un compositore scontroso e chiuso, dal suo lato più sereno e disciolto. Qui, in uno spazio assai serrato, accanto ad elementi che sembrano provenire dall'atmosfera musicale dell'Alta Austria e dell'Ungheria si pongono accenti pieni di malinconia e di traboccante vitalità; tutti questi fattori fanno dimenticare il grado elevato di quella rigorosa elaborazione strutturale e formale che è un elemento costante delle creazioni brahmsiane.

*Klaus Hinrich Stahmer
(Traduzione: Gabriel Cervone)*



Das Compact Disc Digital Audio System

bietet die bestmögliche Klangwiedergabe – auf einem kleinen, handlichen Trägersystem.

Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde. Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist:

- DDD** Digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung
- ADD** Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme; digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.
- AAD** Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung; digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte.

Eine Reinigung erübrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefaßt und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungsmittel oder Scheuermittel verwenden!

Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System

offers the best possible sound reproduction – on a small, convenient sound-carrier unit.

The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording.

This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code:

- DDD** Digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).
- ADD** Analogue tape recorder used during session recording; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).
- AAD** Analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing; digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records.

No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

Le système Compact Disc Digital Audio

permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique.

Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres:

- DDD** Utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.
- ADD** Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.
- AAD** Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsilicon.

Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est remplacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être pros crit. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc

offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto. La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine.

Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere:

- DDD** Si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.
- ADD** Sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.
- AAD** Riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali.

Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporizia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfilacciature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco.

Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.

"WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorized rental, broadcasting, public performance, copying or recording in any manner whatsoever will constitute infringement of such copyright and will render the infringer liable to an action at law. In case there is a perception institution in the relevant country entitled to grant licences for the use of recordings for public performance or broadcasting, such licences may be obtained from such institution. (For the United Kingdom: Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB)".

